HISTOIRE GÉNÉRALE

DE LA MUSIQUE

ET

DE LA DANSE.

I

Imprimerie de Ducessois, 55, quai des Augustins

HISTOIRE

GÉNÉRALE

DE

LA MUSIQUE

ET

DE LA DANSE

PAR

J. ADRIEN DE LA FAGE.

... Non omnibus una,
Nec diversa tamen.
Ovide, *Mét.*, l. II, v. 13.

TOME PREMIER.

ANTIQUITÉ

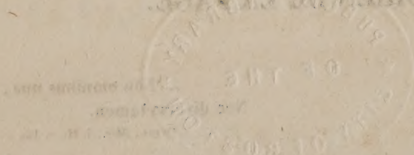
I

PARIS

AU COMPTOIR DES IMPRIMEURS UNIS,

QUAI MALAQUAIS, 15.

1844



A LA MÉMOIRE
DES
MUSICIENS ILLUSTRES
DE TOUS LES TEMPS ET DE TOUTES LES NATIONS:

DES
COMPOSITEURS,
C'EST PAR EUX QUE L'ART A EXISTÉ;

DES
EXÉCUTANTS, CHANTEURS ET INSTRUMENTISTES,
ILS EN ONT ÉTÉ LES INTERPRÈTES;

DES
THÉORICIENS ET DIDACTICIENS,
ILS L'ONT EXPLIQUÉ ET ENSEIGNÉ;

DES
POËTES LYRIQUES
ALLIÉS DES COMPOSITEURS;

DES
AMATEURS
HONORÉS PAR LA CULTURE DE LA MUSIQUE;

DES
FACTEURS D'INSTRUMENTS, GRAVEURS, TYPOGRAPHES
ET AUTRES,
DONT L'INDUSTRIE EN A RÉPANDU LE GOUT;

DES
HOMMES DE TOUTE CONDITION
QUI ONT AIMÉ, SERVI, PROTÉGÉ, ENCOURAGÉ
LA MUSIQUE ET LES MUSICIENS.

AVANT-PROPOS.

On n'ose plus commencer les préfaces en annonçant au public un livre qui lui manquait; il s'est trouvé trop souvent, ou que la prétendue lacune n'existait pas, ou que le nouvel écrivain n'était pas capable de la combler. Cependant, à l'égard du livre dont j'offre aujourd'hui les deux premiers volumes, son absence dans la littérature musicale de la France paraît si évidente, que l'on peut s'exprimer sans crainte à cet égard.

D'autres pays ont été plus heureux. L'antiquité nous avait légué plusieurs ouvrages sur l'histoire de la musique : Denys d'Halicarnasse (autre que l'historien des *Antiquités romaines*) avait publié une *Histoire musicale* en vingt-six livres, et, en outre, vingt-quatre livres de *Commentaires rhythmiques* et vingt-deux de *Dissertations*. Juba s'était plus illustré comme historien des *Théâtres,* de la *Danse* et des *Instruments,* que comme héritier du trône de Mauritanie. Ces livres sont perdus ainsi que beaucoup d'autres dont les titres mêmes ne sont qu'imparfaitement connus ; le dialogue de Plutarque *sur la musique*, le plus altéré peut-être de tous les ouvrages de ce grand écrivain, est le seul morceau un peu étendu que nous possédions en ce genre. On en a connu tout le prix depuis que Burette, en le corrigeant et l'interprétant, s'en est servi pour rendre la vie à la musique de l'antiquité.

L'Europe n'avait pas attendu cette époque pour porter

son attention sur les révolutions de l'art musical. Wolfcang-Gaspar Prinz en avait publié à Dresde, en 1690, une sorte d'histoire, en même temps que Réné Ouvrard écrivait à Paris un ouvrage de même genre resté manuscrit. Cinq ans plus tard, Jean-André Angelini-Bontempi faisait imprimer en Italie son *Histoire musicale,* assez peu digne d'un tel titre. Ne doit-on pas également le refuser à la compilation, intéressante d'ailleurs, mais tout à fait informe, donnée en 1723 par Jacques Bonnet, et dans laquelle le fond de la matière n'est presque jamais touché; on est honteux de se souvenir que quatre auteurs se soient cotisés pour produire un aussi faible livre. Un travail plus important, et qui eût immédiatement placé la France à un degré éminent, et, sans contredit, au premier, relativement à l'époque, était alors rédigé par Philippe-Joseph Caffiaux, l'un de ces bénédictins de la congrégation de Saint-Maur dont le nom seul réveille de profonds sentiments de respect, d'admiration et de reconnaissance dans le cœur de tous ceux qui, s'occupant de travaux sérieux, aspirent à ressembler, au moins par la conscience et la bonne foi, à ces excellents religieux dont le savoir et les vertus ne sont plus de notre siècle. La musique n'avait pas été oubliée dans leurs travaux ; dom Caffiaux en avait écrit l'histoire avec l'érudition patiente et la sagacité réfléchie propres aux écrivains de son ordre ; malheureusement son travail est encore inédit.

Quelques années plus tard, un franciscain d'Italie, non moins recommandable que le bénédictin français, voulait aussi doter son pays d'une histoire de la musique ; mais, très-supérieur comme praticien, le père Jean-Baptiste Martini n'avait pas l'art de disposer logiquement les résultats de ses recherches; ses trois volumes, où se déploie d'ailleurs une vaste instruction, ne dépassent pas la musique des Grecs.

Les histoires que publièrent à Londres Jean Hawkins et Charles Burney, sont les plus étendues et les seules terminées : il est assez singulier que l'Angleterre peu féconde d'ailleurs en musiciens célèbres, ait été la mieux partagée en historiens de la musique. Le travail de Hawkins, imprimé en 1776, offre un recueil de matériaux extrêmement précieux, et les deux premiers volumes de Burney, donnés en 1776 et 1782, sont fort estimables. Mais l'un et l'autre auraient été vaincus par le savant et judicieux Jean-Nicolas Forkel, s'il eût poussé son travail au delà des deux volumes publiés à Leipzig en 1788 et 1801 : ce qui existe de son ouvrage le met incontestablement au-dessus de tout ce qui l'avait précédé, et fait vivement regretter que le troisième volume de son *Histoire générale de la musique*, prêt à paraître au moment de sa mort, n'ait jamais vu le jour.

En rentrant en France, on est vraiment surpris de ne trouver que les prétendues *Histoires* de Charles-Henri de Blainville, donnée en 1767, et de Christian Kalkbrenner, imprimée en 1802. La compilation mal digérée de Jean-Benjamin de La Borde contient du moins d'utiles renseignements sur des peuples jusqu'alors négligés. Tels sont les historiens qui ont traité l'histoire de la musique en général. On peut leur adjoindre Thomas Busby, abréviateur de Burney et de Hawkins, et un assez grand nombre d'autres *Abrégés* parmi lesquels la partie musicale de l'*Encyclopédie des dames* est le seul ouvrage original publié en France. De tous les autres épitomes imprimés en Allemagne et en Angleterre, le précis de Staffort est le seul qui ait passé dans la langue française. Le *sommaire* placé par Choron en tête du *Dictionnaire des musiciens* de Fayolle, et le *Résumé philosophique* mis par Fétis [1] au-devant de sa *Bio-*

[1] Si dans le cours de cet ouvrage je ne fais point précéder d'un M le nom des auteurs vivants, ceux-ci n'y doivent point voir un manque de politesse, qui

graphie universelle des musiciens, ont été d'une grande utilité; mais ces opuscules, tout en remplissant très-bien leur objet à la place qu'ils occupent, sont insuffisants pour une étude complète et raisonnée de la matière.

C'est donc bien réellement un vide que mon ouvrage est destiné à combler; la manière dont il sera reçu m'apprendra si je n'ai pas trop présumé de mes forces en me chargeant d'une tâche aussi difficile. Peut-être n'avais-je pas des titres suffisants pour l'exécuter; mais j'ose dire que j'en avais quelques-uns pour l'entreprendre. Dès mon enfance, j'ai appris la musique et le plain-chant avec une ardeur que les études classiques n'ont jamais ralentie. J'ai commencé de bonne heure à enseigner et j'enseigne encore la musique vocale et la composition : j'ai rempli en France et en Italie plusieurs fonctions musicales non sans quelques succès; depuis l'âge de vingt ans, je n'ai cessé de composer de la musique en divers genres, et plus spécialement de la musique d'église. Ainsi c'est avant tout un *musicien* qui écrit, et, en ce sens, mon travail peut n'être pas dépourvu de toute importance. Les leçons de mes excellents et tant regrettables maîtres, Perne, Choron et Baini m'avaient inspiré de bonne heure, avec une certaine prédilection pour l'ancienne musique, le goût de l'érudition musicale. Plus tard, j'ai tâché, par des études spéciales, des voyages, des recherches continuelles, de mûrir le projet d'une histoire générale de la musique et de me rendre capable de l'exécuter. Mais, c'est assez parler de moi; tout agréable qu'est la chose, comme l'a remarqué franchement un des écrivains les plus spirituels et les plus vrais de notre époque[1], il est bon de ne la pas faire durer trop longtemps.

est bien éloigné de mon intention et de mes habitudes. Ces initiales, au fond ne signifient rien, embarrassent souvent le style quand elles sont prononcées, et deviennent d'ailleurs inutiles au bout de quelque temps.

[1] Théodore Le Clerc.

Je dois dire maintenant quelques mots sur le plan général de l'ouvrage, et plus particulièrement sur les parties traitées dans ces deux premiers volumes.

Mieux que personne, je sens l'avantage qu'il y aurait eu à ne publier mon livre qu'après son entier achèvement; mais de nos jours on vit trop vite pour autant attendre, et d'ailleurs la publication partielle a cet avantage que l'on peut dans les derniers volumes réparer les erreurs et les omissions remarquées dans les précédents. Il eût été bon aussi de faire précéder le premier volume de l'*Introduction générale*, à laquelle je suis parfois obligé de renvoyer; toutefois, outre qu'un travail de ce genre s'exécute toujours mieux lorsque le livre est terminé ou fort avancé, il m'a semblé préférable d'entrer d'abord en matière en donnant ce qui pouvait servir plus directement à l'instruction des lecteurs. Je craignais d'imiter cet homme célèbre [1] qui, projetant un édifice immense et d'une destination grandiose, éleva d'abord la porte cochère, et fut forcé de n'aller pas plus loin; j'ai préféré construire du mieux possible une des ailes du bâtiment, et la rendre immédiatement propre à l'usage.

J'avais songé à donner avant tout la musique des Grecs, à laquelle la nôtre se lie immédiatement, et qui eût par conséquent intéressé un plus grand nombre de lecteurs; celle des peuples antérieurs aurait paru plus tard : cependant, après mûres réflexions, j'ai trouvé avantageux, et pour mon ouvrage et pour le public, de suivre dans la publication l'ordre probable des temps. Voici le motif qui m'a surtout déterminé : les principaux auteurs d'histoires musicales mentionnés plus haut n'ont point traité de la musique des Chinois et des Indiens, ni même, à vrai dire, de celle des Égyptiens; on ne possédait alors rien ou presque rien sur la musique de ces peuples; on ignorait que les deux

[1] Saint-Simon.

premiers eussent chacun un système musical complet, et l'on n'avait pas recueilli sur l'Égypte les renseignements que la facilité de visiter cette antique contrée a fait découvrir depuis bientôt un demi-siècle. La partie de mon travail publiée aujourd'hui est donc un véritable supplément aux autres histoires générales de la musique, et, sous ce point de vue du moins, son utilité ne saurait être contestée.

Si je donne le pas aux Chinois et aux Indiens sur les Égyptiens, ce n'est point que je croie ces derniers postérieurs aux autres : les progrès de la musique et de la civilisation ont fort bien pu être contemporains chez les trois peuples ; mais les deux premiers se détachant entièrement, les Chinois surtout, de l'histoire générale des autres nations, j'ai cru devoir m'en occuper séparément, et même descendre, pour eux, jusqu'à l'époque moderne; les documents relatifs à leur musique occupent le premier et le second livre. L'opinion universellement reçue fait des Égyptiens les instituteurs des Grecs : leur histoire musicale, réunie à celle des Hébreux, est renfermée dans le troisième livre; celle des Grecs, venant à la suite, en est une véritable continuation.

Il me reste à prémunir le lecteur contre une crainte que pourrait lui inspirer cette première livraison. En voyant deux tomes consacrés à la musique des peuples que je viens de nommer, il semblerait que le nombre des volumes de l'ouvrage entier dût être fort considérable. Sans doute le plan adopté demande un certain développement, mais il faut observer que, pour les Chinois et les Indiens, j'ai dû exposer des systèmes spéciaux et fort étendus, circonstance qui ne se présentera plus que pour les Grecs ; car ce que j'aurai à dire des systèmes de quelques autres peuples n'aura pas l'importance des précédents. Il faut de plus se souvenir que je n'écris pas seulement l'histoire de la musique, mais aussi celle de la danse; obligé d'ailleurs, comme je le

suis, d'examiner une foule de faits incertains ou obscurs, et de présenter en les discutant quantité d'opinions antérieurement émises, je me trouve entraîné dans des dissertations susceptibles d'allonger singulièrement un livre, indispensables cependant pour acquérir des connaissances positives et arriver à la découverte de la vérité.

J'aurais voulu donner, à la suite de chaque livre, les *excursus*, ou notes étendues auxquelles je renvoie souvent; j'ai dû y renoncer parce que cet arrangement aurait trop grossi les volumes; d'un autre côté, remettre ces notes à la fin de l'ouvrage, c'eût été les faire attendre trop longtemps. Je donnerai donc, quand la musique des anciens sera terminée, c'est-à-dire avec la prochaine livraison, les *excursus* relatifs à cette partie.

Voici en abrégé le plan que je me propose de suivre pour les volumes suivants, dans lesquels l'ordre chronologique ne sera plus sensiblement dérangé : Après avoir examiné et discuté les faits de la musique grecque et son système, je parlerai de celle des Étrusques et des Romains jusqu'à l'époque de Constantin, premier empereur qui ait embrassé le christianisme. Ici devrait commencer l'histoire de la musique du moyen âge, c'est-à-dire de la musique ecclésiastique; mais, avant d'entamer ce sujet, un livre sera consacré à certains peuples dont le système paraît dérivé de celui des Grecs, quoique ne se liant plus à celui que l'Europe adopte généralement. Cette digression terminée, commencera le moyen âge proprement dit, à partir de la décadence de l'empire romain sous les successeurs de Constantin jusqu'au temps de Guido et aux premiers essais de l'harmonie moderne; viendra ensuite la seconde partie du moyen âge ou la renaissance, époque qui, pour la musique, se prolonge jusqu'aux commencements de la musique théâtrale; à cet instant le style moderne se revêt du caractère

qui lui est propre, et dont le fond n'éprouve plus jusqu'à nos jours de modification notable.

Il serait mal séant de faire ici l'histoire d'un livre aussi peu avancé que le mien; cependant, je puis dire que j'en avais conçu l'idée dès ma jeunesse, étonné de voir la France si pauvre en ouvrages de ce genre. D'autres travaux, des embarras de position, la nécessité d'une occupation plus profitable, sinon à ma réputation, du moins à mon bien-être, des déplacements fréquents, des entreprises abandonnées, en ont successivement retardé l'exécution, et c'est seulement en ces dernières années que j'ai mis la main à l'œuvre et travaillé avec courage, malgré plusieurs interruptions indépendantes de ma volonté.

Je dois le dire encore, parce que en ceci mon exemple peut être profitable : au moment de ma vie où j'ai éprouvé le plus de chagrins et de malheurs de toute espèce, ce travail a été pour moi la plus précieuse des ressources. Les chagrins de l'artiste sont les plus terribles de tous, surtout alors que, sentant encore avec la même force que dans la jeunesse, il n'en a plus les douces et charmantes illusions pour s'expliquer les injustices, les tribulations, les dégoûts qui l'accablent. Eh bien! l'on peut m'en croire, celui qui, en pareil cas, se sent un courage suffisant pour se créer et s'imposer un travail de longue haleine, dont l'objet soit dans ses goûts et dans ses facultés, y trouve une source intarissable de consolations et le plus sûr moyen d'oublier tout le mal qu'on lui a fait. Quand l'âme est naturellement bonne, le malheur ne sert qu'à l'épurer; les idées de vengeance, de haine, d'animosité ne sauraient plus y prendre racine : et, sans pour cela rien perdre de son énergie, elle arrive par degrés à comprendre toute la sublimité de cette maxime indienne où l'homme de bien est comparé au sandal, qui *lorsqu'on l'abat, parfume la hache qui l'a frappé.*

L'étude est la consolatrice-née de l'imagination, et bien qu'il soit fâcheux pour un artiste d'aspirer à se faire savant, j'avoue que le moyen m'a réussi. Souvent effrayé par la quantité des choses dont il fallait m'instruire, je ne me suis point découragé, et, une fois en marche, rien ne m'a plus arrêté. J'ai exécuté cet ouvrage sans autre aide extérieure que les conversations de quelques amis et les renseignements accessoires qu'en France l'on obtient si aisément de ces hommes spéciaux, dont la connaissance se fait toujours par un service qu'ils rendent souvent sans avoir laissé le temps de le demander.

Leur secours m'était indispensable pour connaître certaines particularités relatives aux peuples dont je m'occupais. J'ai tâché d'exposer aussi complétement que possible tout ce qui concernait la musique de ces peuples ; je n'ai épargné à cet égard ni recherches ni frais ; car malheureusement les ouvrages qui coûtent beaucoup de travail à l'auteur lui coûtent aussi beaucoup d'argent et n'en rapportent presque aucun. Les nombreuses planches nécessaires à l'intelligence du texte prouvent assez que l'on n'a pas reculé devant beaucoup d'obstacles pour rendre le livre digne du public. Les dessins d'instruments ont été exécutés avec le plus grand soin, et, réunis aux planches de musique, ils formeraient encore un recueil de quelque prix, même en les détachant du texte, à la rédaction duquel j'ai cependant apporté beaucoup d'attention.

Je me suis efforcé de mettre autant d'ordre que possible dans la distribution des matières, et j'ai tâché que le style ne manquât pas du moins de clarté et de régularité. Peut-être me reprochera-t-on de n'avoir pas, sur ce dernier point, suivi les habitudes les plus modernes : je dois avouer d'abord que j'en ignore un grand nombre, et ensuite je conviendrai qu'il en est auxquelles je n'ai pu me faire. Pour

n'en citer qu'un exemple, il n'a pas été possible de me décider à reprendre dans la langue du pays, et à écrire avec l'orthographe originale certains noms connus et francisés par l'usage; ainsi, je n'ai pas dit *Hindous* pour Indiens; je n'ai pas nommé Moïse, Salomon, Jérémie : *Mosché, Shelomo, Yirmiahou;* ce genre d'exactitude, admissible dans des ouvrages spéciaux, eût été ridicule et pédantesque dans le mien, qui, dans ces premiers livres, ne contient d'ailleurs que trop de noms et de mots barbares.

Malgré le soin le plus attentif, quelques fautes typographiques se sont glissées dans le texte, et plus particulièrement dans les notes; le public les excusera : de si nombreuses citations en plusieurs langues les rendaient presque impossibles à éviter. Au reste, il serait heureux que les inadvertences de ce genre fussent seules aperçues : je sens trop que l'on aura d'autres erreurs à relever. On trouvera que j'ai plus d'une fois péché, non-seulement par omission, mais aussi, comme disait Bayle, par *commission :* je ne cherche pas à m'en défendre. *Tout ce que sait l'homme le plus instruit,* dit un philosophe chinois, *n'est rien en comparaison de ce qu'il ignore,* et la vérité de cette maxime ne s'arrête pas aux peuples dont nous allons d'abord étudier la musique.

HISTOIRE
GÉNÉRALE
DE LA MUSIQUE
ET
DE LA DANSE.

LIVRE I.
MUSIQUE DES CHINOIS.

CHAPITRE I.
Prolégomènes ; sources et plan de ce premier livre.

Si l'un des premiers résultats de la civilisation est d'apporter dans l'esprit des peuples un goût toujours plus vif pour des idées nouvelles, une avidité sans cesse renaissante de découvertes qui, en somme, contribuent au bien général et au développement du principe vital des sociétés ; si les investigations auxquelles on peut se livrer dans ce but ont un intérêt d'autant plus saisissant, que les choses se présentent sous une face plus neuve, aucune nation n'a jamais été plus digne de fixer l'attention des Européens que le peuple singulier dont nous allons étudier la musique.

Ainsi qu'il a été dit dans l'introduction de cet ouvrage, quand même l'antiquité incontestable des Chi-

nois ne les autoriserait pas à disputer aux autres nations la priorité de l'invention ou du perfectionnement de plusieurs branches des connaissances humaines, cette étrange et nombreuse agglomération d'hommes n'en devrait pas moins se montrer détachée et isolée de toute autre; il faut absolument qu'elle forme bande à part, par suite de la singularité de ses opinions, de ses habitudes, de ses lois, de ses idées ; et pour tout dire en un mot, en raison de la manière propre à lui seul dont ce peuple a de tout temps envisagé une infinité d'objets. On ne risque guère de se tromper en affirmant qu'en toutes choses, grandes ou petites, les Chinois ne font rien à notre façon : aussi l'étranger qui, pour la première fois, met le pied en Chine demeure-t-il stupéfait en rencontrant un pays dans lequel, eût-il parcouru toute la terre, il ne trouve plus, dans tout ce qui frappe ses yeux, rien qui ressemble à ce qu'il a vu auparavant [1].

Mais ce n'est pas seulement l'aspect du pays et des établissements divers formés par les habitants qui offre des différences avec tout ce qui existe ailleurs ; les habitants eux-mêmes portent sur leur physionomie l'expression d'une manière de voir et de sentir qui doit leur être propre : ces têtes mal formées, ces yeux inclinés vers des nez épatés et courts, cette mâchoire inférieure se perdant sous celle d'en haut dont elle laisse les dents en saillie, cette face angulaire presque dépourvue de barbe, et tant d'autres signes caractéristiques n'indiquent-ils pas une race particulière et jusqu'à ce jour peu mélangée ?

Même différence dans les institutions : partout un

[1] *Encyclopædia britannica*, art. *China*, reproduit dans l'*Encyclopédie des Gens du monde*, t. V, p. 719. — Voy. aussi toutes les relations de Voyages.

despotisme patriarcal, avec quelques-uns de ses rares avantages et tous ses inconvénients habituels; un respect aveugle et illimité pour tout ce qui a nom d'autorité publique, toujours confondue dans l'esprit des Chinois avec l'autorité paternelle; un empereur-pontife que l'on croit réellement *fils du ciel*, et dont les vertus et les crimes sont, selon ces peuples, récompensés ou punis dans la nation; l'esclavage et la superstition, sa fille, à tous les étages sociaux; l'ancien culte conservé seulement dans les sommités de la classe lettrée et trop souvent altéré par le mélange impur de dogmes modernes qui ne sauraient y adhérer; le juste respect qu'inspirent en Chine la culture des sciences et les habitudes studieuses, seuls moyens de parvenir aux charges éminentes; la situation singulière de ces mêmes sciences maintenues de propos délibéré dans un état stationnaire, par suite de l'idée fixe des Chinois que tout se faisait mieux avant l'époque où ils vivent, et que, pour approcher plus ou moins de la perfection, il s'agit non de chercher les nouvelles découvertes, mais de remonter vers les temps antiques; leurs prêtres-médecins; l'inflexible sévérité de l'étiquette qui en Chine fait d'un homme un peu haut placé un véritable automate; joignez à tout cela l'aptitude particulière des Chinois pour certains travaux de patience et de délicatesse; les étranges idées qu'ils se font de la beauté qui, pour être parfaite, exige à leur avis un grand front, un nez court, de petits yeux et un gros ventre [1], idées qui ont leurs analogues dans leur façon d'envisager les arts; ajoutez encore l'excellente opinion qu'ils ont d'eux-mêmes et leur profond mépris pour tout ce qu'ils

[1] Le Comte. *Nouv. Mémoire sur l'état présent de la Chine*, t. I, p. 192.

ignorent ; songez ensuite que d'un bout à l'autre de cet immense empire tout se ressemble, tout se pratique de la même manière, en sorte que l'on a pu dire avec raison qu'en Chine tout avait été fondu dans un même creuset, vous aurez alors une idée assez exacte du pays et de ses habitants.

On verra dans le cours de ce livre que la musique des Chinois n'est pas moins étonnante que le reste, non quant au fond, qui est le même que chez tous les peuples, mais dans la considération d'une infinité de détails ; on peut même affirmer d'avance que tout lecteur qui ne possède pas à cet égard des notions antérieures ne saurait se faire aucune idée des nombreuses particularités en ce genre qu'il rencontrera.

Les premières notions sur cette matière nous ont été transmises, comme tout ce qui concerne la Chine et les Chinois, par les missionnaires et surtout par les jésuites qui, ayant pénétré dans ce vaste empire en 1583, transmirent à l'Europe quantité de documents du plus haut intérêt sur tout ce qu'ils se trouvaient à même d'observer dans un pays où ils étaient venus, comme ils dirent à l'empereur, avec l'intention d'y vivre et d'y mourir. Malheureusement, ils ne donnèrent sur beaucoup de matières que les résultats de recherches et d'observations mal faites et mal digérées ; leurs propres auteurs n'ont point fait difficulté de l'avouer. «Les connaissances que les missionnaires nous ont données de la Chine, dit le père Du Halde, sont assez bornées et quelquefois même défectueuses. La plupart, occupés du grand objet qui leur a fait quitter leur patrie et les a attirés dans cette extrémité de l'Asie, n'instruisaient guère l'Europe que des dispositions qu'ils trouvaient dans l'esprit de ces peuples pour embrasser la foi, et des progrès que

faisait l'Évangile parmi eux. Ce n'est que par occasion, et comme en passant, qu'ils ont touché quelques singularités des nouvelles contrées qu'ils habitaient [1]. »

C'est ainsi que pendant longtemps l'on n'eut sur la musique des Chinois que des notions à peu près insignifiantes; bien que parmi les plus anciens missionnaires il s'en trouvât qui étaient, dit-on, habiles ou du moins passables musiciens, tels que Cataneo, Didaco, Pereira, Grimaldi, Pedrini et autres [2], il ne paraît pas qu'ils aient cherché à faire une étude particulière de l'art musical du pays où ils prêchaient, soit que leurs travaux apostoliques et leur zèle religieux leur laissassent en effet peu de temps et de goût pour de semblables objets, soit qu'ils se sentissent rebutés par les difficultés dont le sujet semble hérissé de toutes parts.

Mais lorsque, après la mort de l'empereur Kang-hi arrivée à la fin de 1722, Yong-tchin son successeur défendit aux jésuites de prêcher le christianisme hors des villes de Péking et de Canton, et finit même par les expulser entièrement du royaume, ceux qu'il retint à la cour pour le service du palais où leurs talents scientifiques étaient mis en œuvre, et ceux qui plus tard leur furent adjoints, purent et durent fréquenter les lettrés et autres personnages distingués ; ils se livrèrent à des travaux suivis sur plusieurs branches des connaissances humaines qui valurent à l'Europe des documents précis et consciencieux s'ils n'étaient pas toujours aussi étendus et aussi complets qu'on aurait pu le désirer.

Un de ceux qui se signalèrent le plus en cette occasion par leur zèle, leur activité, par l'importance et

[1] Du Halde, *Description de la Chine*, t. I, p. 5 et 6.
[2] Trigault, *Expeditio christiana apud Sinas*, p. 403.

la direction de leurs travaux, fut assurément le père Amiot, né à Toulon en 1718.

Depuis les déconvenues éprouvées par beaucoup de Pères, qui avaient plus de foi et de zèle que de talent, on n'envoyait plus en Chine que des hommes éclairés, instruits et capables de donner par leur mérite une haute idée des Européens et de faire, s'il était possible, regretter aux successeurs de Kang-hi le parti qu'ils avaient pris d'interdire aux missionnaires la prédication et même le séjour dans la plus grande partie de l'empire. Amiot qui, après d'excellentes études faites chez les jésuites, avait revêtu l'habit de l'ordre, fut destiné à la mission chinoise ; il s'arrêta d'abord à Macao, d'où la renommée de sa haute capacité étant arrivée aux oreilles du souverain, il fut mandé dans la capitale; le 22 août 1751, il se rendit à Peking, dont il ne s'éloigna plus jusqu'à sa mort arrivée en 1794. Son premier soin, dès son arrivée, avait été de s'appliquer avec ardeur à l'étude des langues chinoise et mandchoue; après s'être rendu ces deux langues familières, il se mit à lire les ouvrages chinois et y puisa sur l'histoire, les sciences et les arts de la Chine des notions positives entièrement nouvelles pour l'Europe. Ses travaux, sous la forme de traductions, d'extraits, de mémoires, d'observations et de lettres ont été insérés pour la plupart dans le recueil des *Mémoires sur les Chinois*[1] ; et ont singulièrement contribué à augmenter le dépôt des connaissances que nous possédions déjà sur ce sujet. C'est le père Amiot qui le premier a porté son attention et attiré celle des sinologues sur

[1] *Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts, les mœurs, les usages, etc., des Chinois,* par les missionnaires de Peking.—Paris, 1776-1816, 16 volumes in-4.

la langue tartare-mandchoue, qui peut si souvent servir de clef pour la langue chinoise; c'est lui qui a le premier publié une grammaire et un dictionnaire de cette langue avant lui inconnue[1]. D'autres travaux sur quantité de matières ne le rendent pas moins recommandable, mais je ne dois ici le considérer que comme écrivain musical; à ce titre, la plus vive reconnaissance lui est due; sans ses recherches, tout ce que nous saurions de la théorie musicale des Chinois se réduirait à trois ou quatre pages de notions vagues et insignifiantes, insuffisantes à tous égards pour nous faire connaître l'art lui-même et la manière dont les Chinois l'envisagent.

Si quelquefois Amiot mérite le reproche de ne nous avoir pas assez instruits, on peut souvent l'excuser, car il l'eût fait volontiers, autant du moins qu'il était en son pouvoir; mais il aurait fallu lui poser des questions à résoudre, et Roussier paraît avoir été le seul qui à cet égard lui en ait adressé de positives: or, cet auteur, tout entiché de ses prétendues découvertes, les fit porter sur des niaiseries théoriques auxquelles il n'était pas alors le seul qui attachât de l'importance. On sait en effet qu'Amiot s'efforçait de répondre à toutes les demandes qu'on lui faisait, et il exécuta de la sorte plusieurs travaux tout à fait étrangers à ses goûts et à ses habitudes, tels que sa traduction des Traités classiques des Chinois sur l'art de la guerre, entreprise pour le duc de Chaulnes, qui parut d'abord en 1772 et a été reproduite dans le recueil précité[2]. Quant à ses recherches musicales, elles

[1] *Grammaire abrégée de la langue tatare-mantcheoue. — Dictionnaire tatar-mancheou français*, Paris, 1789, 3 vol. in-4.

[2] *Mémoires concernant l'histoire, etc.*, t. VII.

étaient tout à fait un travail de prédilection : « Je savais passablement la musique, nous dit-il lui-même avec simplicité, je jouais de la flûte traversière et du clavecin, j'employai tous ces petits talents pour me faire accueillir[1]. »

Piqué de voir que les Chinois n'étaient point émus par les airs qu'il leur faisait entendre, et étonné des éloges qu'ils faisaient de leur propre musique, Amiot voulut connaître par lui-même cette musique tant vantée et *s'instruire à fond,* comme il le dit, *de toutes les règles qui en constituent la théorie*[2]. Il fut encouragé dans cette idée par le père Gaubil, autre savant missionnaire à qui l'on doit la traduction du Chou-king, et celui de tous les Européens, au dire d'Abel Rémusat[3], qui a le mieux connu la littérature chinoise ; Gaubil s'engageait à fournir à son confrère tous les secours qui dépendraient de lui. Cependant Amiot, lisant et méditant les livres chinois, faillit se rebuter ; il n'y trouvait ni les règles détaillées de l'art, ni une méthode convenable pour l'application de ces règles[4]. Toutefois, et toujours à la persuasion de Gaubil, il se mit à traduire un ouvrage fort estimé de Li-koang-ti, ministre d'état et membre du tribunal des lettrés : cet ouvrage intitulé *Kou-yo-king-tchouen,* c'est-à-dire, *Commentaires sur le livre classique de la musique des anciens*, lui parut mériter plus d'attention que tout ce qu'il avait étudié jusqu'alors.

Ce premier travail d'Amiot, paraît s'être perdu ou du moins être passé dans quelque bibliothèque parti-

[1] Amiot. *De la musique des Chinois tant anciens que modernes* dans le t. VI des *Mémoires sur les Chinois,* p. 2.

[2] Amiot. *De la musique des Chinois,* p. 3.

[3] Rémusat. *Biographie universelle,* t. XVI, p. 561, article Gaubil.

[4] Amiot. *De la musique des Chinois,* p. 4.

culière. Le manuscrit fut envoyé, en 1754, au père de La Tour, et remis à Bougainville aîné, secrétaire perpétuel de l'Académie des inscriptions. Amiot écrivait à de La Tour que si ces matières lui semblaient de quelque utilité, il s'engageait à fournir chaque année autant de suppléments qu'il serait convenable[1]. Le manuscrit de la traduction de Li-koang-ti, paraît avoir été, quelque temps après son arrivée à Paris, communiqué à plusieurs personnes. Il est certain qu'il a été connu de Rameau, qui en parle à propos de la composition de la gamme[2] et commet à cette occasion une erreur étrange qui sera relevée en son lieu; du fermier général La Borde, ou du moins de ceux qui travaillèrent avec lui et pour lui, puisque la grande compilation publiée sous son nom en contient un extrait[3]; de l'abbé Arnaud qui l'abrégea, le plus souvent en conservant les expressions même du missionnaire, et le publia dans les *Variétés littéraires* de Suard[4]; il fut aussi connu de Roussier, qui l'avait à sa disposition quand il adressait, à la fin de 1770, une lettre au directeur du *Journal des beaux arts et des sciences*[5], et donnait, en 1780, le tome VI de la collection des *Mémoires concernant l'histoire, les sciences, les arts des Chinois*[6]. Peut-être, enfin, Grosier l'avait-il encore sous les yeux lorsqu'en 1819, il faisait imprimer les sixième et septième

[1] Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 5.

[2] Rameau. *Nouvelles réflexions sur le principe sonore* à la suite du *Code de musique*. Paris 1760, in-4, p. 189.

[3] La Borde. *Essai sur la musique*, t. I, p. 125 et suiv.

[4] Roussier. Lettre à l'auteur du *Journal des beaux-arts et des sciences*, touchant la division du zodiaque et l'institution de la semaine planétaire, relativement à une progression géométrique d'où dépendent les proportions musicales. Dans les cahiers de novembre et décembre 1770.

[5] *Variétés littéraires*, t. II, p. 273, et dans les œuvres d'Arnaud, tome II, p. 51.

[6] Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 12.

volumes de sa *Description de la Chine* [1]; en outre, Fayolle prétend que ce manuscrit existe à la bibliothèque Richelieu [2], mais il ne paraît pas qu'il y ait jamais été déposé; l'auteur du *Dictionnaire des musiciens* aura confondu les manuscrits du *Mémoire* imprimé dont nous parlerons bientôt, et du *Supplément* audit mémoire avec l'ouvrage dont il est ici question. Il paraît que cet envoi fut suivi de divers autres jusqu'en 1763, année de la suppression de l'ordre des jésuites, en laquelle cessa aussi de vivre Jean-Pierre de Bougainville qui ne put même recevoir le dernier paquet d'Amiot [3]. A cette époque, de La Tour, exilé à Besançon où il mourut, en 1766, dut résigner ses fonctions de procureur général des missions étrangères, et conséquemment cessa toute correspondance avec la mission de la Chine; c'est à ce père, l'un des hommes les plus instruits et les plus sages de son ordre, que Voltaire adressa une lettre fort connue par les éloges dont il comble ses anciens maîtres [4], et qu'il écrivit, dit-on, pour s'aplanir l'entrée de l'Académie française, ce qui est loin d'être prouvé. [5]

Où sont passés les manuscrits d'Amiot? avaient-ils été restitués par Bougainville au père de La Tour? Après la mort de l'un et de l'autre, que sont-ils devenus et comment Roussier, en 1780, et, selon toute apparence, Grosier, en 1819, les lisaient-ils encore? Peut-être ne serait-il pas impossible qu'à une époque

[1] Grosier. *De la Chine, ou Descript. gén. de cet empire*, t. VI, p. 258 et suiv, et t. VII, p. 280.

[2] Fayolle. *Dictionnaire des musiciens*, art. *Amiot*.

[3] Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 5.

[4] Voltaire. *Œuvres*, t. LV. *Correspondance*, t. V, p. 83, lettre 1385 dans l'édition Beuchot.

[5] V. la note de Beuchot, sur ce passage.

quelconque ils fussent tombés entre les mains de François de La Tour, imprimeur-libraire, né à Paris, en 1727, et parent du jésuite Simon de La Tour. Ce qu'il y a de certain, c'est que François de La Tour possédait un cabinet fort remarquable en curiosités de tout genre provenant de la Chine; et, quand il se fut retiré du commerce, ce cabinet fut son unique occupation jusqu'à sa mort, arrivée le 9 novembre 1807. Il a publié en 1803 et 1804, sous le voile de l'anonyme, les deux parties d'un ouvrage sur la Chine [1] où il a mis en œuvre les matériaux précieux et uniques qu'il tenait à sa disposition : cet ouvrage n'a été tiré qu'à trente-six exemplaires [2]. Les collections qu'il avait rassemblées et qui contenaient peut-être des manuscrits inédits d'Amiot, furent vendues et dispersées après sa mort.

Mais voici qui est plus extraordinaire : l'ouvrage de Li-koang-ti aurait été, si l'on s'en rapporte au *Journal encyclopédique* de mars 1780, traduit et imprimé en espagnol; l'annonce de ce livre est conçue dans les termes suivants : « *Memoria*, etc., c'est-à-dire *Mémoire sur la musique des Chinois* par Li-koang-ti, docteur et membre du tribunal de lettre (sic), ministre de l'empire, etc.; traduit en espagnol, enrichi de diverses observations et de notes curieuses. A Madrid, chez Baylo et chez Texero, 1780 [3] » Tout porterait à croire que cette traduction a été faite sur la version française d'Amiot, et non sur l'original chinois; mais, quoi qu'il en soit, personne n'a vu cette traduction espagnole dont l'indi-

[1] *Essais sur l'architecture des Chinois, sur leurs jardins, leurs principes de médecine et leurs mœurs et usages*, in-8.

[2] Beuchot. *Biographie universelle* (Michaud), art. *Latour*, t. X, p. 667.

[3] *Journal encyclopédique*, mars 1780, t. II, deuxième partie, p. 543, sous la rubrique: *Nouvelles littéraires. — Espagne.*

cation paraît si précise, et ce ne pourrait être qu'à Madrid même que l'on serait à portée d'obtenir là-dessus quelques renseignements. Forkel [1] et Lichtenthal [2], citent le titre de l'ouvrage d'après le *Journal encyclopédique*, mais ne l'ont point vu ; il n'existe à Paris dans aucune bibliothèque; j'ai fait prendre, en Espagne des informations qui jusqu'à présent n'ont amené aucun résultat.

Au reste, les extraits de La Borde, d'Arnaud et de Grosier doivent nous fournir à peu près le fond et la substance de l'ouvrage. Roussier [3] nous en a indiqué le contenu d'une manière positive en nous donnant l'intitulé de ses huit parties, rédigées par l'auteur chinois, d'après les livres les plus estimés et les plus authentiques. Voici les titres : 1° Théorie de la musique en général ; 2° effets de la musique ; 3° explication des différentes espèces de musique ; 4° des règles de la musique ; 5° des instruments dont on se servait anciennement dans l'exécution de la musique ; 6° de la musique vocale ; 7° de la musique qu'on employait anciennement pour les danses et la comédie ; 8° de l'usage de chaque espèce de musique en particulier.

La destinée de ce livre avait été au moins aussi singulière en Chine qu'en Europe. L'ouvrage, après avoir coûté des recherches immenses, était achevé lorsque le feu prit à la maison de Li-koang-ti, et ce premier travail fut perdu. Li eut le courage de retourner aux sources où il avait puisé ; mais il n'eut plus sous la main un aussi grand nombre de documents ; il avait

[1] Forkel. *Allgemeine Litteratur der Musik*, etc. p. 30.
[2] Lichtenthal. *Dizionario e bibliografia della musica*, t. III, p. 43.
[3] Roussier dans Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 12, note *n*.

d'ailleurs perdu la mémoire de bien des choses; en conséquence il resserra son premier plan dans de plus étroites limites, et l'ouvrage fut en état de paraître en l'année 1727; ce fut Tsing-tche, fils de Li, qui donna ses soins à l'édition, et en composa la préface [1].

Les extraits de la traduction d'Amiot, sont assurément fort utiles, cependant nous devons d'autant plus regretter l'original, que les fragments connus peuvent être incomplets et inexacts. Amiot a eu lui-même soin de nous prévenir à cet égard, et, tout modeste qu'il était, il n'a pu s'empêcher de se plaindre de la manière dont ses écrits étaient traités par ceux qui les exploitaient en France. « A en juger, dit-il, par les lambeaux qu'on a reproduits de cette traduction, j'ai tout lieu de croire que mes écrits, ayant passé par plusieurs mains, ont souffert quantité d'altérations qui les ont défigurés. » Et puis, parlant de la bévue de Rameau, qui, dans une de ses citations, commet un énorme anachronisme, il prie les savants de regarder comme fabuleux et supposé tout ce qu'on aura pu avancer, si l'on n'a pas apporté plus d'exactitude dans les parties de ses écrits que l'on a publiées en Europe, que ne l'a fait le célèbre Rameau [2].

Toutefois, Amiot avoue qu'il a pu commettre plus d'une erreur dans les divers appendices joints à la traduction du livre de Li-koang-ti, n'ayant pas alors, comme il le dit lui-même, les lumières nécessaires sur l'objet qu'il traitait, et manquant aussi des connaissances accessoires qu'il a depuis acquises sur les mœurs, usages et livres du pays et des secours en tout genre qu'il a pu se procurer relativement à ces ma-

[1] Roussier. Là même.
[2] Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 16.

tières sur lesquelles les lettrés chinois eux-mêmes ne fournissent souvent que des explications peu exactes [1].

Amiot dut rectifier les fautes échappées à son inexpérience dans les mémoires supplémentaires qu'il envoya jusqu'en 1763; mais la réception ne lui en fut pas même accusée; en sorte que, ignorant le sort de ces écrits qui ont, comme on le voit, fini par se perdre, il cessa pendant quelque temps de s'occuper de musique chinoise, et dirigea ses études vers des objets d'autant plus intéressants qu'aucun de ses confrères ne les avait traités avant lui [2]. Ce fut plus de dix ans après, en 1774, qu'Amiot reprit son travail musical, et envoya en 1776 un mémoire beaucoup plus important que le premier. Les altérations auxquelles en Europe ses écrits demeuraient exposés inquiétaient tellement le bon père, que lorsqu'il eut terminé son mémoire sur *la musique des Chinois tant anciens que modernes*, il en envoya deux copies à Paris, l'une et l'autre de sa propre main; la première était adressée à Jean-Frédéric Bignon, bibliothécaire du roi, ainsi que l'avait été son père Jérôme Bignon : cet estimable et savant homme était en correspondance avec Amiot, auquel il avait envoyé des ouvrages sur la musique, notamment le *Mémoire de Roussier sur la musique des anciens* [3]. Le second manuscrit était destiné à Henri Bertin, ministre et secrétaire d'état, grand amateur de curiosités chinoises et autre correspondant d'Amiot; ce fut cette dernière copie qui servit pour l'impression que Roussier fut chargé de surveiller. Le mémoire *sur la musique* est suivi d'une réfutation de ce que Corneille de

1 Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 13.
2 Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 5.
3 Publié à Paris en 1770, in-4.

Paw avait dit de la Chine dans ses *Recherches philosophiques*[1], d'un morceau *Sur la population, les revenus et divers usages chinois*, d'une note *Sur la mort et les funérailles de l'impératrice-mère*, et enfin d'un *Essai sur les pierres sonores de la Chine*. Cette dernière pièce, qui se trouve placée immédiatement après le *Mémoire sur la musique*, est la seule qui ne soit pas d'Amiot; elle appartient à un autre missionnaire qui ne s'est point nommé. Je crois avoir de bonnes raisons pour l'attribuer à Pierre-Martial Cibot, né à Limoges en 1727, mort à Péking en 1780. On doit au même père deux autres notices sur les pierres de yu[2]. Ces matières forment le tome sixième des *Mémoires concernant les Chinois;* on en a tiré des exemplaires séparés, et voilà pourquoi l'on trouve encore quelquefois ce volume détaché. Les variantes du manuscrit conservé à la bibliothèque, et que j'ai collationné sur l'imprimé, sont sans importance; Roussier en a indiqué quelques-unes dans ses notes. Le *Discours préliminaire* du *Mémoire sur la musique* est daté de Péking 1776, quarante-unième année du règne de Khian-Long.

Depuis cette époque, Amiot envoya en France un *Supplément* à son mémoire; il est daté de Péking, le vingtième de la première lune de la quarante-quatrième année du règne de Khian-Long, ou 7 mars 1779. La suscription porte *pour monsieur Bignon, bibliothécaire du roi;* il forme quarante-une pages in-folio de texte et onze planches doubles, l'une en caractères chinois, l'autre en caractères européens; la première de ces planches est quintuple. A ce supplément étaient joints dans le même envoi trois recueils d'airs chinois de

[1] Tomes IV et V de ses *OEuvres*.
[2] Dans les *Mém. conc. les Chinois*, t. XIII, p. 389 et 390.

différents caractères : c'est là ce que l'on a nommé [1] des *Appendices peu dignes d'intérêt.* Le parti que j'en ai tiré suffira, je l'espère, pour prouver combien cette assertion est peu fondée.

Quant à l'ouvrage principal, on ne peut que louer le bon missionnaire du soin scrupuleux et de l'exactitude vraiment chinoise dont il donne de fréquentes preuves : on voudrait une autre division du travail, mais l'auteur n'était aucunement familiarisé avec les livres européens qui traitent de la musique, et il a suivi plutôt la marche des écrivains chinois qu'il consultait, marche qui pour nous est loin d'être satisfaisante, car elle produit souvent de l'obscurité et amène des embarras que l'on aurait évités en prenant une voie plus directe et plus rationnelle. On peut aussi reprocher à l'auteur de ne nous avoir pas éclairé suffisamment sur divers points dont nous aurions aimé à être informés; mais il est évident qu'il a fait à cet égard à peu près tout ce qui dépendait de lui, et, comme je l'ai déjà marqué, ses recherches auraient été beaucoup plus fructueuses si des questions sages et précises lui eussent été adressées par quelque musicien éclairé, Amiot les aurait sans doute savamment traitées et heureusement résolues, mais il était trop faible praticien pour se les poser lui-même; celles que lui fit Roussier, qui le prenait de très-haut avec lui comme avec tout le monde, ne pouvaient être ni substantielles ni utiles, puisque ce réformateur prétendu ne cherchait autre chose qu'à s'attirer des réponses susceptibles d'étayer un instant le frêle échafaudage de ses vaniteuses spéculations. Du reste, on a eu tort de supposer [2] qu'Amiot

[1] Fétis. *Biographie universelle des Musiciens,* art. Amiot, t. I, p. 66.
[2] Favolle. *Dictionnaire des Musiciens,* art. *Amiot,* t. I, p. 16.

s'était laissé engouer des vaines théories du chanoine d'Écouis, et il faut croire que Grosier a voulu rire quand il a dit que la lecture du *Mémoire* de Roussier fut un *trait de lumière* pour le missionnaire de Péking [1]. Quoique celui-ci loue sa doctrine au commencement du *Traité de la musique chinoise* [2], ailleurs il le combat [3], et l'on conçoit que le missionnaire a l'avantage autant sous le rapport de la raison que sous celui de la modestie et de la politesse. Quelques omissions importantes et un défaut général d'ordre et d'arrangement dans les matières ne sauraient non plus autoriser à dire que le travail d'Amiot *ne doit être consulté qu'avec défiance* [4] ; car, dans le cas où les documents fournis par le missionnaire chinois manqueraient d'exactitude, quelles autorités, s'il vous plaît, avez-vous à lui opposer ? il ne dit que des choses fort sensées qu'il a pu observer par lui-même ; les opinions et les doctrines par lui présentées, ne sont pas les siennes ; elles sont très-raisonnables et il n'a certainement aucun intérêt à les falsifier, de quel droit donc l'accuser de se tromper et de nous tromper? Par ce qu'un sinologue [5], tout en rendant justice au mérite d'Amiot, a signalé, à propos d'un autre ouvrage qui n'a aucun rapport à la musique, la manie fort condamnable qu'il semble avoir de délayer ses traductions dans de prolixes paraphrases, vous en concluez que le missionnaire ne mérite pas notre confiance. Vraiment c'est aller trop loin. Du reste, l'au-

[1] GROSIER. *La Chine*, t. VI, p. 260.

[2] AMIOT, dans le *Discours préliminaire*, passim.

[3] AMIOT. *Supplément au mém. sur la musique des Chinois*, manuscrit de la Bibliothèque royale de Paris.

[4] FÉTIS. *Biographie universelle des musiciens*, art. AMIOT, t. I, p. 66.

[5] KLAPROTH. *Chrestomathie mantchou.*

teur que je suis obligé de réfuter ici montre assez lui-même combien ses imputations sont dénuées de fondement, lorsqu'un instant après il reproche au père Amiot de n'*avoir pas dit un mot de la notation musicale des Chinois* [1]; il commet ici une erreur matérielle : à la vérité Amiot n'en parle qu'accidentellement dans son dernier mémoire; mais il avait exposé cette matière dans les annexes de sa traduction de Li-koang-ti, et La Borde a reproduit ce fragment dans ses *Essais* [2]; il est d'ailleurs revenu sur le même sujet dans les appendices *peu dignes d'intérêt*, cités il y a un instant. Le reproche *d'avoir oublié précisément de traiter de la construction et de l'étendue des instruments qu'il a décrits* [3] n'est pas mieux basé. Amiot se proposait de rédiger un travail particulier sur l'étendue et, comme l'on disait alors, sur la *tablature* des instruments [4]; mais il n'a donné de ce travail que ce qui concerne le kin. Le reste n'a pas été écrit, ou n'a pas été envoyé en France, ou enfin est resté enseveli dans quelque bibliothèque particulière. Si par *construction* l'on entend *fabrication*, le reproche de n'avoir point traité cette partie est puéril, car Amiot n'écrivait pas un traité de luthérie; d'ailleurs, il a prouvé qu'à cet égard, il pouvait encore fournir des renseignements utiles, et le critique le sait mieux que personne, car il a inséré dans un recueil périodique qu'il rédigeait alors l'extrait d'une lettre d'Amiot *sur la fabrication du* lo *ou* tamtam. Il dit même, et avec raison, que cette pièce est fort intéressante [5], mais il a tort de

[1] FÉTIS. *Biographie universelle des musiciens*, art. AMIOT, t. I, p. 66.
[2] LA BORDE. *Essais sur la musique*, t. I, p. 146.
[3] FÉTIS. *Biographie universelle des musiciens*. Là même.
[4] AMIOT. *De la musique des Chinois*, p. 83. Roussier, dans une note sur ce passage, pense, avec assez de raison, « que les travaux multipliés du savant missionnaire, l'ont empêché de donner cette tablature ».
[5] *Revue musicale*, t. I, p. 365.

donner l'extrait comme *inédit;* la lettre se trouve tout au long dans les *Mémoires concernant les Chinois* [1]. En vérité, il est triste et pénible de voir des insinuations si malveillantes dirigées contre des travaux consciencieux et désintéressés, dont d'ailleurs on ne se fait aucun scrupule de tirer soi-même aide et profit.

Au surplus, la lettre sur la fabrication des tamtams se trouvait en manuscrit dans un recueil fort considérable (3 vol. in fol.), contenant la correspondance du Père Amiot; elle était adressée au ministre Bertin, dont j'ai parlé plus haut, et datée du 2 octobre 1784. Cette collection, dans laquelle pourraient bien exister d'autres documents musicaux réellement inédits, se trouvait en 1827, entre les mains du libraire éditeur Neveu [2], qui depuis a quitté le commerce.

Dès le temps où il traduisait Li-koang-ti, Amiot avait pu s'apercevoir que, dans les idées chinoises, comme dans celles de tous les peuples anciens, la danse se lie intimement à la musique, aussi avait-il pensé à s'occuper de cette matière; peut-être la toucha-t-il en passant, dans les *mémoires* qui furent envoyés jusqu'en 1763, et dont la trace s'est aujourd'hui perdue; mais en 1779, il annonçait l'intention de se livrer à un travail spécial sur ce sujet *aussitôt qu'il lui serait possible de le faire* [3]. En effet, il envoya, en 1788, un mémoire *Sur les grandes danses*, et en 1789, un mémoire *Sur les petites danses* des anciens Chinois [4]. Le premier n'est point parvenu, et le second, quoique reçu et annoncé par

[1] Au t. XI, p. 325.
[2] Voyez *Revue musicale*, à l'endroit précité.
[3] Amiot. *Supplément au mémoire sur la musique des Chinois.* Manuscrit de la bibliothèque Richelieu.
[4] Grosier. *La Chine*, t. VII, p. 378.

les éditeurs des *Mémoires sur les Chinois*[1], ne fait point partie de ce recueil, mais on le retrouve peut-être entier ou du moins dans sa plus grande partie dans le *Dictionnaire de danse*[2]. Quant au texte du travail d'Amiot, il est d'autant plus à regretter que ses deux mémoires étaient accompagnés de figures presque indispensables pour l'intelligence parfaite d'une semblable matière.

Après avoir indiqué les plus importants travaux d'Amiot, relativement à la musique du pays, dont il s'était fait une seconde patrie, je ne puis que répéter ce que j'ai déjà dit en commençant, c'est à savoir que, sans son secours, ce que j'aurais eu à dire de la musique des Chinois se serait réduit à quelques pages n'offrant qu'un petit nombre de faits incertains et incohérents, des opinions habituellement divergentes, et toujours plus ou moins contestables. C'est donc cet estimable auteur qui a fait le fond principal du premier livre de l'histoire de la musique; seulement je crois avoir tiré assez heureusement parti des matériaux précieux qu'il avait laborieusement recueillis, mais qu'il n'avait su ni polir, ni disposer convenablement, et qui étaient demeurés entre ses mains, informes et tels qu'il les avait lui-même extraits de la carrière. J'espère avoir rétabli l'ordre dans tout ce qu'Amiot avait traité, en général assez confusément. Je me suis aussi efforcé de répandre de la clarté sur les matières que notre auteur, par suite de son peu d'habitude dans la pratique musicale, n'avait laissé apercevoir que d'une manière assez obscure.

[1] *Mém. sur les Chin.*, t. XIII, dans l'avertissement.

[2] COMPAN. *Dictionnaire de danse* contenant l'histoire, les règles et les principes de cet art, avec des réflexions critiques et des anecdotes curieuses, concernant la danse ancienne et moderne, Paris 1787, in-12. Art. *Chinoises* (danses).

En ce qui n'a pas directement trait au système chinois, considéré dans sa théorie et sa pratique, je n'ai négligé aucun moyen pour rendre mon travail aussi complet que possible, autant que le permet l'état des connaissances européennes à l'égard de la Chine. J'ai consulté les manuscrits de la bibliothèque royale de Paris, j'ai lu ou parcouru un grand nombre de livres chinois traduits en latin ou en langues modernes, et dans lesquels je pouvais rencontrer quelques renseignements utiles au but que je me proposais. Les relations des premiers missionnaires tels que les *Mémoires de Ricci*, rédigés par Trigault, celles de Da Cruz, de Semedo; de Gonzalez de Mendoza, etc.; la grande *Description de la Chine* du père Duhalde, l'*Histoire de la Chine* traduite ou extraite des auteurs chinois par le père Mailla, les *Mémoires concernant les Chinois*, *La Chine* de l'abbé Grosier, etc., les *Voyages* entrepris à diverses époques, et dont nous possédons des relations, tels que ceux de Nieuhof, de Maccartney et Staunton, Barrow, Ellis, Van Braam-Houckgest, de Guignes, Davies, etc.; les *Asiatic Researches*, les œuvres diverses d'Abel Rémusat, de Klaproth, de Stanislas Julien, etc.; telles sont les principales sources où j'ai puisé.

Chemin faisant, et sans perdre un instant de vue l'objet principal de mon ouvrage, j'ai dû expliquer beaucoup d'usages et de particularités de tout genre; je voulais être bien compris et j'aurais risqué fort de ne l'être pas du tout en omettant ces sortes d'éclaircissements. J'ai dû supposer que ceux de mes lecteurs qui n'auraient pas fait une étude spéciale de tout ce qui concerne la Chine et les peuples qui l'habitent, seraient dans l'embarras où je me suis trouvé moi-même quand je commençai à étudier l'ouvrage

d'Amiot : alors je me voyais à chaque instant arrêté par des difficultés de détail qui tenaient au peu de connaissances que je possédais, en ce temps, des usages et des idées chinoises; je ne pouvais aller en avant sans me livrer à de longues et pénibles recherches, fort souvent à propos d'une minutie; j'ai voulu éviter à mes lecteurs de pareils empêchements, et j'ai quelque espérance d'y avoir réussi.

Voici dans quel ordre j'ai disposé les matières que j'avais à traiter : d'abord je présente tous les faits relatifs à l'histoire de l'art, susceptibles de donner quelque idée de sa situation aux diverses époques ; on ne s'étonnera pas qu'en suivant l'ordre chronologique, je sois descendu jusqu'à nos jours, puisque, ainsi que j'en ai déjà averti, l'histoire musicale des Chinois demeure isolée, et ne se lie pas plus à celle des autres nations que leur histoire civile ou politique. Les chapitres suivants contiennent l'explication du système; après l'avoir considéré dans ses premiers éléments, on voit comment les tons s'assemblent entre eux pour former des successions ; les *lu* ou tons chinois, étant le pivot de toute la machine musicale, sont examinés avec l'étendue et l'attention qu'ils méritent. J'ai dû traiter au long des rapports que les Chinois établissent entre les tons de leur musique et des faits physiques ou mathématiques avec lesquels ces tons n'ont véritablement que des relations imaginaires ; les personnes qui trouveraient que je me suis trop appesanti sur ce point, oublieraient, ce me semble, qu'il entre dans mon plan de faire connaître la musique de tous les peuples telle qu'ils la connaissent eux-mêmes, et qu'en conséquence, leurs erreurs, leurs préjugés, leurs divagations même doivent être recueillies et étudiées,

comme dans d'autres histoires l'on rend compte, trop souvent sans assez les flétrir et quelquefois même en les glorifiant, des crimes, des folies, et des brigandages. Toutefois, j'ai rejeté dans un excursus tout ce qui, dans cette partie, n'avait pas un rapport immédiat à la musique. Après avoir examiné ce qui concerne la tonalité chinoise, je passe à ce qui regarde le rhythme et la notation; viennent ensuite les instruments de musique; il ne reste plus après cela qu'à considérer la musique chinoise dans ses produits, c'est-à-dire à faire l'analyse critique de quelques-unes des pièces sino-musicales que nous possédons; le reste du livre est consacré à l'exercice de la musique en Chine, à la danse, à la musique des peuples voisins des Chinois, et se termine enfin par des réflexions générales.

En lisant tout l'exposé du système des Chinois, on ne doit pas perdre un instant de vue que dans les contrées habitées par ces peuples, la musique a été stationnaire comme tout le reste, et que les altérations inévitables qu'elle a subies partiellement n'ont pu l'atteindre que dans des détails de forme à peu près indifférents, du moins dans notre manière de voir. Si quelque changement un peu important s'est parfois momentanément introduit, ce n'a été que par une sorte de violence, et il n'a jamais été de bien longue durée. Quant aux modifications inaperçues d'abord, qui se sont comme incrustées dans l'ancien système, elles n'ont cessé d'être signalées et répudiées par les écrivains les plus estimés de chaque époque. En Chine, on ne mérite pas le titre de réformateur et de rénovateur en émettant, en quelque matière que ce soit, des avis nouveaux; tout au contraire, c'est en indiquant la voie pour ramener chaque chose à sa pureté première, que

l'on peut obtenir ces titres unis à ceux de savant et de philosophe. Les plus célèbres musologues chinois n'ont pas fait autre chose ; ils ont employé toutes leurs forces pour rendre la musique de leur époque conforme à celle des temps anciens; en conséquence, le système musical, tel qu'il est exposé dans ce livre, a toujours été le même, et l'application des réflexions auxquelles il donne lieu peut s'étendre à tous les temps, depuis la date fort reculée de la civilisation chinoise jusqu'aux jours même où nous vivons.

Le premier livre de l'histoire générale de la musique est donc entièrement consacré aux Chinois ; je crois y avoir réuni à peu près tout ce que l'on sait jusqu'aujourd'hui sur la musique de ces peuples. Leur manière toute scientifique de considérer l'art musical offrait peu de ressources pour des développements élégants et des narrations attachantes, j'y ai suppléé de mon mieux par la clarté que j'ai tâché de répandre sur ce travail souvent aride, en ne négligeant jamais les rares occasions que je rencontrais de mettre en relief quelque partie saillante ou quelque trait heureux. Sans prétendre donner de mes efforts une idée que la lecture de l'ouvrage risquerait fort de démentir, je puis assurer que j'ai apporté à mes recherches beaucoup de soins et de temps; ces matières étaient vraiment hérissées de difficultés ; peut-être en ai-je vaincu quelques-unes, et, en me relisant une dernière fois et de suite, ce premier livre ne m'a pas semblé tout à fait dénué d'intérêt : les lecteurs qui n'en jugeraient pas de même ne me refuseraient pas du moins d'avoir travaillé de conscience et présenté avec sincérité et bonne foi le résultat de mes recherches. Ce mérite devrait être l'apanage des meilleurs écrivains comme des plus inhabiles, il devrait

être universel ; et pourtant il me semble aujourd'hui si peu commun que je me consolerais encore d'être jugé avec sévérité à d'autres égards, si, sous cet unique rapport, je réunissais les suffrages.

CHAPITRE II.

Fastes de la musique chinoise.

De tous les peuples connus, aucun ne possède sur les premiers temps de son existence des traditions plus imposantes et plus respectables que celles des Chinois. Aucun ne débute sur la scène du monde d'une manière plus digne et plus assurée ; aucun n'offre parmi ses premiers chefs un plus grand nombre de ces graves figures qui obtiennent la vénération des siècles ; aucun ne présente des origines et des antiquités nationales plus magnifiques et à la fois plus dégagées de ce merveilleux qui domine si souvent les premières annales des peuples, éblouit l'observateur superficiel et déplaît tout d'abord à l'œil exercé du philosophe.

On peut dire que l'histoire des Chinois est histoire dès son commencement, car, si ces peuples ont eu des temps fabuleux, les faits qui s'y rattachent, l'époque qui leur sont assignés, le caractère même et la nature des personnages mis en scène, tout enfin se réunit pour séparer ces temps mythologiques de ceux que l'histoire peut sans crainte revendiquer.

En ce qui concerne la musique, ces traditions fabuleuses prouvent sa haute antiquité chez les Chinois, et l'estime qu'ils en ont faite dans tous les temps. Ainsi

l'on attribuait à Chi-hoang-che, l'un des empereurs qui régnait au temps des Ki ou Esprits, l'invention des règles de la prononciation, des caractères de l'écriture et enfin de la musique [1]. D'après les mêmes mythographes, un ki nommé Tong-hou, aurait composé des chansons dont Tse-sse, petit-fils de Kong-fou-tsée (Confucius), faisait le plus grand éloge [2] ; on parle avec le même avantage de celles de Kai-tien-chi, neuvième empereur après le neuvième ki [3], dont le nom signifie *remplaçant du ciel sur la terre*, et l'on fait de lui un magnifique éloge en disant que ses sujets lui obéissaient même avant qu'il eût intimé ses ordres (il ne faut pas oublier que ceci date de l'époque des ki ou esprits). Selon certaines traditions il serait auteur de plusieurs inventions attribuées depuis à Fou-hi. C'est lui qui aurait imaginé huit sortes d'instruments et appris à tirer le son d'une sorte de cornet à bouquin [4]. Les noms que Kai-tien-chi avait donnés à ces instruments méritent d'être conservés : 1° aimer le peuple, 2° l'oiseau noir, 3° ne pas couper le bois, 4° cultiver séparément les huit sortes de grains, 5° chanter en détail la doctrine céleste, 6° célébrer le mérite du souverain, 7° imiter la vertu de la terre, 8° rappeler le souvenir de tout ce qui est [6]. Toutes ces appellations sembleraient indiquer les airs ou chansons que les instruments accompagnaient plutôt que les instruments eux-mêmes.

On prétend aussi que cet empereur inventa une *mu-*

[1] Amiot. *Abrégé chronologique de l'histoire universelle de l'empire chinois*, dans les *Mém. concernant les Chinois*, t. XIII, p. 201.

[2] Le père De Premare. *Recherches sur les temps antérieurs à ceux dont parle le* chou-king *et sur la mythologie chinoise;* en tête de la traduction du *chou-king*, par le père Gaubil, publiée par De Guignes, p. lxxx.

[3] De Prémare, p. xciv.

[4] Amiot. *Abrégé chronologique*, p. 206.

[5] Amiot. *Abrégé chronologique*, p. 207.

sique dans laquelle le concert précédait la comédie[1]. Que peuvent signifier ces expressions? Rien autre chose à mon avis que l'antiquité des arts et de la civilisation chez les Chinois.

Un des successeurs de celui-ci, nommé Tcho-yong, entendant le concert des oiseaux dans un temps où l'empire jouissait d'une paix profonde, imagina une musique dont, disent les mythographes, l'harmonie pénétrait partout, parlait à l'intelligence, calmait les passions du cœur, mettait les humeurs en équilibre, facilitait et assurait l'usage de tous les sens et prolongeait la vie de l'homme. Cette musique était appelée *Tsie-ven*, c'est-à-dire tempérance et grâce [2]; Tcho-yong aurait encore, selon d'autres, inventé des signes pour les différents tons [3]. Nous verrons bientôt que l'on a aussi rapporté à l'époque fabuleuse l'invention du kin [4]. On peut reconnaître que tout cet exposé n'offre rien de miraculeux : les auteurs chinois n'ont fait selon toute apparence que reculer la date de faits réels et avérés.

Dans les temps héroïques ou incertains apparaissent par moments certains mythes que le respect pour l'antiquité a laissés subsister ; mais ils offrent des allégories tellement transparentes que chacun est capable de les interpréter sans jamais errer sur le sens. Dans les origines chinoises point d'intervention surnaturelle pour justifier des crimes ou expliquer des extravagances, point d'ambitieux conquérants, point de sanguinaires usurpateurs : les Chinois ne font point des

[1] Amiot. *Abrégé chronologique*, p. 207.
[2] De Prémare. *Temps antérieurs au chou-king*. p. xcv.
[3] Amiot. *Abrégé chronologique*, p. 208.
[4] Voyez ci-après, p. 30.

dieux de leurs premiers grands hommes, il leur suffit d'en faire des sages, et, s'ils les supposent éclairés de la lumière divine, c'est qu'ils ont été vraiment les bienfaiteurs de l'humanité, les créateurs de la civilisation, les propagateurs de la science.

Et qui n'accorderait volontiers le nom de *fils du ciel* au fondateur de la monarchie chinoise? à ce grand, à cet antique Fou-hi, inventeur des filets de pêche et de chasse, qui rassemble les hommes, apprivoise les animaux, apprend à en tirer aide, vêtement et nourriture, et qui régularise la société chinoise par l'établissement légal et sacré du mariage? Voyez quels sont les coopérateurs qu'il s'adjoint : ils ont pour mission de veiller à la construction des habitations, de prévenir et soulager les misères du peuple, de l'instruire, de maintenir les rits établis, d'inspecter les terres, les forêts, les sources, les plantations [1]. Fou-hi n'a point de généraux, point d'armée, son seul but est le bonheur des hommes qui se sont volontairement rangés sous sa bienfaisante domination.

Mais ce n'est pas seulement le bonheur physique, le bien-être matériel de son peuple, qui occupe la pensée de Fou-hi; il veut adoucir le naturel farouche de ces hommes encore à demi sauvages; il aspire à polir leurs mœurs, à élever leur âme, à leur donner le goût de l'union et de la paix, à exciter et développer dans leur cœur l'amour de la vertu. C'est pour mettre à exécution ces grandes pensées qu'il donne les règles de musique, et le premier usage qu'il en fait est de chanter un hymne dans lequel il célèbre son triomphe sur l'ignorance et la barbarie [2], il compose ensuite la

[1] Du Halde, *Description de la Chine*, t. I, 272.
[2] *Mém. concernant les Chinois*, t. III, p. 9.

chanson des pêcheurs auxquels il avait appris à tirer leur nourriture du fond des eaux [1]. Bientôt il fixe les principes de l'art en achevant le kin [2], cet instrument symbolique dont on ne doit, disent les philosophes chinois, parler qu'avec un respect profond, interprète sacré des idées élevées, dont l'harmonie sublime ne saurait résonner que sous la main des sages [3].

Fou-hi n'a pas voulu que cette création de son génie fût un simple moyen de divertissement et de délassement; il a chargé le kin d'emblèmes moraux; il a fait de sa partie supérieure l'image du ciel, et de la partie inférieure l'image de la terre : il y a placé le nid du foang-hoang, de cet oiseau mystérieux, heureux phénix qui se montre à la naissance des bons princes; Fou-hi voulait, sans doute, indiquer par là que rien n'est plus rare et plus précieux que la vertu sur le trône, et qu'en elle seule pourtant réside le vrai bonheur, tant pour les sujets que pour les monarques. Sur le kin, se trouve aussi la demeure du dragon-cheval, devenu dès lors un des principaux symboles chinois. C'est sur le dos de ce dragon, que Fou-hi reconnut un jour les trigrammes mystiques, premiers éléments de la parole écrite [4], et dont l'ensemble renferme l'explication universelle des lois de la nature et des préceptes de la morale. Cette vision du saint homme, c'est ainsi que les Chinois nomment leur illustre fondateur [5], n'aurait-elle pas eu pour but principal de montrer que l'attention et la méditation conduisent

[1] Le père De Prémare. *Recherches sur les temps antérieurs à ceux dont parle le chou-king*, p. CVI.
[2] V. chapitre VIII, § 3.
[3] Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 57.
[4] V. le premier *excursus* de ce livre.
[5] Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 61.

aux découvertes les plus admirables, les plus inattendues? C'est aussi pour rapprocher l'homme du ciel, pour détourner les maléfices et bannir du cœur les idées impures, que Fou-hi avait inventé le kin, dont il tirait des sons vraiment célestes, célébrant dans ses airs, les bienfaits de l'esprit intelligent et révélateur [1].

Au moyen du kin, disent les livres sacrés [2], Fou-hi régla d'abord son propre cœur, apprit à modérer ses passions, à les contenir dans de justes bornes. Il travailla ensuite à faire jouir les hommes des bienfaits de la civilisation, en leur inspirant le respect des lois, l'amour des grandes choses et le goût de l'industrie, mère et conservatrice des arts.

Quelques mythographes chinois ont fait remonter l'invention du kin à l'époque beaucoup plus ancienne, mais tout à fait fabuleuse de la domination des Ki ou esprits, qui auraient régné pendant un long espace de temps avant Fou-hi. Sous l'un de ces demi-dieux, en une année où des vents terribles avaient produit un dérangement dans les saisons, l'empereur Tchu-siang-chi ou Tse-siang, aurait ordonné à Sse-kouei de faire un kin à cinq cordes, pour arrêter le bouleversement de l'univers [3]. Je ne sais si je m'abuse, mais cette pensée me semble pleine de grandeur et de poésie; aucune ne saurait donner de la puissance musicale une idée plus magnifique et plus sublime.

L'invention de divers autres instruments occupa le génie actif de Fou-hi, ainsi il prit du bois de sang dont il fit un instrument monté d'un grand nombre de

[1] De Prémare, *Recherches sur les temps antérieurs, etc.*, p. cvi.
[2] Le *ché-pen*, cité par Amiot. *De le mus. des Chin.*, p. 53.
[3] De Prémare, p. lxxxii.

cordes [1]; il pensait que son harmonie devait rapprocher l'homme du ciel, en le ramenant à la vérité et à la droiture [2]. Il fut aussi l'inventeur du hiuen [3], qu'il forma de terre cuite; enfin, sous son règne, la musique fut portée à une grande élévation, et lui facilita les moyens de gouverner en assouplissant l'esprit des peuples [4]. Fou-hi voulut que les voix et les instruments fussent employés à célébrer les bienfaits du Chang-ti (de l'Être suprême), et à rappeler les vertus des ancêtres auxquels on doit la vie et la faculté de jouir de tous les dons du ciel. Pour s'acquitter de ce double devoir, il ordonna que, dans ses cérémonies, le peuple eut toujours sous les yeux les objets qui devaient réveiller ses sentiments de reconnaissance, en lui offrant l'idée de ce qui servait à sa nourriture, à son entretien, à son bien-être; c'est pourquoi il voulut que les trois règnes de la nature fussent représentés dans la musique, et il y eut ainsi des instruments dans lesquels le métal, la pierre, la soie, le bambou, la calebasse, la terre cuite et le bois furent pris pour corps sonores.

Les instruments inventés par le grand Fou-hi, ont subsisté, et le kin, particulièrement, n'a jamais cessé d'être en usage, mais l'harmonie sublime, imaginée par l'inventeur, ne conserva que sous ses premiers successeurs son influence civilisatrice, et le pouvoir modérateur qui lui donnait un si haut prix. Cette musique primitive appelait ici-bas les esprits célestes; elle évoquait les ombres des ancêtres; elle inspirait

[1] Le *ché*. V. chap. VIII, § 4.
[2] De Prémare. *Recherches sur les temps ant.*, etc., p. CVII.
[3] De Prémare. Là même. — Sur le *hiuen*. V. chap. VIII, § 6.
[4] De Prémare, page XCVII.

aux hommes l'amour de la vertu et les portait à la pratique de tous leurs devoirs [1]; mais, ajoutent tristement les Chinois [2], elle était toute divine : c'est un trésor perdu qui ne sera jamais retrouvé.

Tels sont, en abrégé, les faits que les anciens livres des Chinois, dont la composition remonte à la plus haute antiquité, attribuent à Fou-hi, fondateur de la monarchie chinoise; ils consistent, comme on vient de le voir, en inventions utiles et agréables, ayant toutes pour but l'amélioration physique et morale de l'humanité. Parmi les premiers chefs des peuples, en est-il beaucoup qui aient possédé de pareils titres à la reconnaissance et à l'amour des générations ? Beaucoup dont le nom béni d'âge en âge, ainsi que celui du grand Fou-hi, soit depuis plus de quatre mille ans, prononcé, par toutes les bouches, avec attendrissement et respect ? Beaucoup dont toutes les actions puissent être offertes aux souverains comme règle universelle de conduite ? Beaucoup qui, comme Fou-hi, réduisent la tâche des philosophes et des moralistes, à citer toute leur histoire, et à conclure en disant aux rois : admirez et surtout imitez [3] ? C'est, sans doute, parce que toutes les actions de Fou-hi semblent avoir tendu au bonheur des hommes, que ce souverain n'a été considéré, par beaucoup d'auteurs, que comme un personnage mythologique : quoi qu'il en soit, on place son règne vers l'année 2953 avant l'ère vulgaire [4]; c'est l'époque la moins ancienne qu'on assigne à son empire.

1 .AMIOT. *De la mus. des Chinois,* p. 10

2 Dans DU HALDE, *Description de la Chine, t.* , 273.

6 Voyez chapitre X.

4 BURET DE LONGCHAMPS. *Fastes universels ou tableaux historiques, chronologiques et géographiques,* etc., p. 20.

Selon quelques auteurs chinois, plusieurs des découvertes musicales qui viennnent d'être exposées, appartiendraient, non pas à Fou-hi, mais à Niu-va, sa sœur ou sa femme, qui, par ses prières, avait obtenu d'être vierge et épouse tout à la fois [1] ; cette même idée d'une vierge mère a aussi existé dans l'Inde, et tout le monde sait qu'elle est devenue article de foi dans le christianisme.

D'après cette tradition, Niu-va, créature surnaturelle, aurait inventé le cheng [2] et le chalumeau ou kouen-tsée [3]; au moyen de ces instruments elle aurait produit le concert parfait, l'harmonie universelle de la nature, c'est-à-dire celle qui existe entre le soleil, la lune et les étoiles. Elle aurait aussi inventé le kin à cinq cordes, dont elle jouait sur les collines et sur les eaux : plus tard elle aurait porté le nombre de ses cordes jusqu'à cinquante, dans la vue d'attirer l'esprit céleste et de se réunir à lui ; mais, si le son du kin à cinq cordes était plein de douceur, celui du chê ou kin à cinquante cordes causait une telle émotion, que l'on ne pouvait la supporter ; Niu-va réduisit donc le nombre des cordes à vingt-cinq, et l'ordre le plus parfait régna dans toute la nature, même dans ce qu'elle a de plus caché et de moins appréciable [4]. Voici encore un mythe non-moins sublime que celui que je signalais il y a un instant ; il me paraît même supérieur à celui qui a rendu le nom d'Orphée si célèbre.

Au reste, l'opinion qui attribue à Fou-hi la décou-

[1] De Prémare, *Recherches sur les temps*, etc., p. cxi.
[2] Amiot. *Ab. chron. de l'hist. de l'emp. chinois*, p. 219. — Sur le *cheng*. V. chap. VIII, 11.
[3] Voyez chapitre VIII, § 11.
[4] Hoei-nan-tsée, cité par De Prémare, p. cxiv.

verte du kin et celle de la musique elle-même, a toujours prévalu, et a été, de tous temps, pour les Chinois un sujet des plus vives manifestations de reconnaissance ; cependant les philosophes ont bien senti que la musique n'avait pu être inventée, et qu'elle préexistait [1] indépendamment de toute découverte et de toute communication ordinaire ou surnaturelle. Cette opinion était nettement et élégamment exprimée par Teou-koung, 443 ans avant l'ère vulgaire, quand il disait que la musique avait eu pour berceau le cœur de l'homme.

Chen-noung ou Chin-noung, successeur de Fou-hi, vers 2838, [2] suivit son exemple et sut aussi mériter le respect et la reconnaissance de la postérité. Inventeur des instruments agricoles, il apprit aux Chinois à semer cinq sortes de grains et à tirer le sel de l'eau de la mer ; ce fut lui qui découvrit la vertu médicale de certaines plantes, fonda le commerce sur des bases régulières et ouvrit des marchés publics.

C'est à ce prince qu'on attribue la simplification, le perfectionnement ou même l'invention du chê [3]. L'opinion la plus commune est qu'il ne fit que réduire le nombre des cordes de cet instrument, inventé plus anciennement par Fou-hi [4]. Il s'en servit, dit un lettré, pour arrêter l'intempérance et ramener l'esprit de l'homme à la vérité céleste [5].

Hoang-ti, successeur de Chen-noung, marcha sur ses traces et sur celles du grand Fou-hi. A lui est due

1 Dans Amiot, trad. de *Li-koang-ti,* dans le *Dictionnaire de danse,* p. 61.
2 Buret de Longchamps. *Fastes universels,* p. 20.
3 Voyez chapitre VIII, § 4.
4 Amiot. *De la musique des Chinois,* p. 58.
5 Yang-hiang, cité par De Prémare, p. cxxi.

l'ouverture des grandes routes destinées à établir une communication facile entre les provinces ; il aplanit des montagnes, jeta des ponts sur les fleuves, inventa les barques et les rames, apprit à construire des édifices réguliers, et fit fabriquer les premières monnaies, tandis que sa femme Si-ling-chi enseignait l'art de filer et tisser la soie. Il donna une attention particulière à l'astronomie et surtout à la musique qui, sous son règne, vit ses règles calculées et fixées par la science,

Chez les Chinois, comme chez tous les peuples, la musique avait existé de fait longtemps avant d'être un art proprement dit, c'est-à-dire avant de suivre des règles traditionnelles basées sur les lois du sentiment et de l'expérience ; quand on fut tombé d'accord sur les bases de ces règles, on put croire longtemps que le but était atteint et que l'art avait touché le point de perfection. En effet, une grande variété de timbre avait été obtenue par la mise à contribution des diverses productions de la nature, et les instruments, résultat de ces découvertes, se mariaient aux accents de la voix humaine, ennoblissant et embellissant les hymnes qui de toute antiquité se chantaient en l'honneur du ciel et des ancêtres.

Mais dans toutes ces inventions, comme aussi dans la fixation des lois auxquelles avait été soumise la mélodie et par suite la forme des instruments, les régulateurs de la musique n'avaient eu d'autre guide que l'oreille ; c'était à force d'essais multipliés, de tâtonnements renouvelés mille fois qu'ils avaient constitué et classé les corps sonores ; leurs successeurs ne faisaient qu'imiter au hasard ce qui existait. Les auteurs chinois [1] pensent que ce fut la difficulté de renouveler les vieux instru-

[1] Dans Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 85.

ments qui porta les savants à chercher quelque méthode sûre pour diriger et faciliter les opérations mécaniques de telle manière que l'oreille n'eût plus qu'à vérifier et approuver les résultats. L'effet immédiat des recherches faites à cet égard fut de créer dans la musique une partie scientifique du plus haut intérêt, qui, dès le principe s'étendit à tous les détails de l'art, et depuis en suivit constamment les progrès et les vicissitudes.

C'est au règne de Hoang-ti, 2600 ans avant l'ère vulgaire que l'on rapporte l'établissement, ou pour mieux dire la régularisation du système musical des Chinois. Ce prince, vainqueur de tous ses ennemis, ne songea plus qu'à rendre heureux les peuples soumis à sa domination, et chercha dans l'invention et le développement des arts utiles et agréables un des plus sûrs moyens de contribuer à leur bonheur. Les incertitudes où l'on était sur les principes de l'art musical attirèrent son attention, et il ordonna que son ministre Ling-lun (ce nom signifie *habile à calculer les différences*) s'occupât de déterminer les règles de la musique. Les légendaires chinois ont cru devoir orner de récits fabuleux les premières opérations de ce savant ; on aurait grand tort d'omettre les traditions de ce genre, elles sont surtout intéressantes en ce qu'elles caractérisent la physionomie des peuples dont les traits primitifs se dessinent si vivement et si naïvement dans ces antiques récits.

Sur les ordres de l'empereur, Ling-lun se transporta au nord-ouest de la Chine, dans le pays de Si-joung. Là est une haute montagne dont la partie nord offre une forêt de bambous de la plus belle venue. Le bambou est, on le sait, une espèce de roseau, le dernier anneau de la chaîne des graminées qui se termine

là où le palmier commence. Ce n'est, disent les Chinois [1], ni un arbre ni une simple plante, mais il peut être regardé comme étant l'un et l'autre à la fois. Ce singulier végétal est unique en son genre, et c'est celui que l'homme peut employer à un plus grand nombre d'usages ; aussi est-il d'une immense ressource pour les pays qui ont l'avantage de le posséder. Ling-lun prit un bambou qu'il coupa entre deux nœuds, il en ôta la moelle, souffla dans le tuyau et *il en sortit un son qui n'était ni plus haut ni plus bas que le ton qu'il prenait lui-même lorsqu'il parlait sans être affecté d'aucune passion.* Non loin de là était la source du Hoang-ho, et Ling-lun reconnut que le son du même tube s'accordait précisément avec celui qui naissait du bouillonnement des eaux dans le moment où elles s'échappaient de terre. Ainsi fut fixé le LU ou ton fondamental et générateur.

Ling-lun était occupé à de nouvelles expériences, lorsqu'un foang-hoang apparut et vint accompagné de sa femelle se percher sur un arbre voisin de l'endroit où était le savant calculateur. Le mâle chanta sur six tons différents, la femelle sur six, autres que les premiers. Par un bonheur inespéré, disent les livres chinois [2], il se trouva que le premier ton qu'avait fait entendre le foang-hoang fut exactement le même que celui du tube préparé par Ling-lun et que les autres tons alternant avec ceux de la femelle donnaient justement une échelle semi-diatonique. Sur ces données, Ling coupa douze cannes de bambou dont il détermina la longueur de manière à représenter les douze degrés exprimés par le couple ailé ; les six fournis par le

[1] Dans AMIOT. *De la musique des Chinois*, p. 63.
[2] Dans AMIOT, p. 87, à la note.

mâle devinrent les *lu-yang*, les six fournis par la femelle furent les *lu-yn*.

Une découverte de la plus haute importance venait d'être faite : une vérité que Pythagore établit depuis dans la Grèce [1] et que Descartes a formulée avec une netteté remarquable quatre mille ans plus tard [2] avait été reconnue; l'on pouvait démontrer que *le son est au son ce que le tuyau est au tuyau* [3]. L'acoustique était inventée.

Avant d'aller plus loin nous devons expliquer la signification des termes *yang* et *yn* qui se rencontreront souvent dans ce qui concerne la musique des Chinois. Le premier indique priorité et supériorité, le second dépendance et infériorité; ainsi l'unité est yang, la duité est yn; le ciel est yang, la terre est yn; le soleil est yang, la lune est yn; le mâle est yang, la femelle yn; le haut, le dessus sont yang, le bas, le dessous sont yn; la matière en mouvement est yang, la matière inerte est yn, etc. En un mot, tout ce qu'il y a de plus parfait dans les espèces, tout ce qu'il y a de plus accompli est *yang*, ce qui l'est moins est *yn* [4] : en conséquence, les lu-yang devaient être impairs, les lu-yn pairs, sans toutefois que ces idées de perfection et d'imperfection eussent aucune influence sur les lu pris en eux-mêmes, qui évidemment ne peuvent avoir d'autre supériorité les uns sur les autres que d'exprimer des tons plus ou moins graves, plus ou moins aigus. Du

[1] NICOMAQUE. *Manuel d'harmonique*, l. I, p. 9 et suiv. Ed. de Meibom.

[2] Renati DESCARTES *Musicæ compendium* in-4°, 1666, p. 5. « Sonus se habet ad sonum ut nervus ad nervum, atqui in quolibet nervo omnes illo minores continentur.»

[3] AMIOT. *Supplément au mémoire sur la musique des Chinois*, manuscrit de la bibliothèque royale de Paris.

[4] AMIOT. *De la musique des Chinois*, p. 68.

reste, ces idées d'imperfection et de perfection ont été attachées de tout temps à l'imparité et à la parité des nombres[1]; elles se sont étendues jusque dans le moyen âge en ce qui concerne leur application à la musique, car nous voyons, jusqu'à l'abandon de l'ancien système rhythmique, la mesure à trois temps appelée mesure parfaite et la mesure à deux temps mesure imparfaite.

Les lecteurs n'ont pas besoin d'être avertis pour écarter du récit qui vient d'être fait tout ce que la découverte de Ling-lun offre de fabuleux; mais il est important d'en conserver ce qui peut avoir un fond vrai; c'est pourquoi l'on relèvera ici une opinon émise par l'abbé Roussier [2] copié depuis par Fétis [3]. Ces deux écrivains s'écrient d'un air triomphant qu'un tube de bambou coupé entre deux nœuds et percé des deux bouts ne fournirait aucun son. Ils ignorent apparemment que dans les Indes, les bambous ont souvent une hauteur de vingt à vingt-quatre mètres [4], que les jets d'un an ont quelquefois la grosseur du gras de la jambe d'un homme puissant[5]; que les Indiens faisaient des canots avec un seul entre-nœud [6]; que dans sa partie supérieure de la tige, la distance d'un nœud à l'autre est telle que l'on peut fort bien obtenir des sons, et même des sons graves d'un tube ainsi disposé. Remarquez d'ailleurs

[1] PLUTARQUE. *Sur le mot Eï*, ch. IX. — PLINE. *Histoire naturelle*, LXXVIII, c. 4, t. VIII, p. 25. — MACROBE. *Sur le songe de Scipion*. Liv. I, ch. VI, p. 38. — AULU-GELLE. Lib. III, c. X, p. 94. — JULIEN (l'empereur). *Lettre* XXIV, à *Sérapion*, etc.

[2] Dans AMIOT, p. 86, note *a*.

[3] FETIS. *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, placé au-devant de la *Biographie universelle des musiciens*, p. LIV, à la note.

[4] *Dictionnaire d'histoire naturelle*. Art. *Bambou*.

[5] DU HALDE. *Description de la Chine*, II, 241.

[6] HERODOTE. III, Thalie, ch. 98, et la note de MIOT dans sa *Traduction d'Hérodote*. Paris, 1822. T. I, p. 588.

qu'en supposant d'après l'opinion généralement adoptée en Chine, le tube primitif de Ling-lun d'une longueur d'environ 0,25 centimètres et d'un diamètre intérieur de 0,0045, un tuyau de cette dimension, en y soufflant sans aucun appareil sonore, mais par la simple apposition contre la lèvre inférieure au-dessous de la lèvre supérieure comme lorsque l'on veut souffler dans une clef, donnera un ton plus ou moins voisin du *fa*, qui malheureusement n'a pas chez nous une situation fixe en raison de la variété des diapasons. Si cette expérience, que chacun peut renouveler, ne vous suffit pas, rien ne vous empêche de croire que Ling-lun ait fait usage pour ses recherches d'un intermédiaire quelconque propre à obtenir un son plus fixe, tel qu'une anche, un sifflet, un appareil du genre de celui que nous employons pour les tuyaux à bouche de nos orgues, etc. Or, tout le monde peut s'apercevoir que le corps supérieur d'un haut-bois, dont la longueur ordinaire est à peu près de 25 centimètres, donne, tous les trous fermés, un son analogue au premier lu des Chinois, qui répond à notre *fa*.

La suite du récit des inventions musicales de Ling-lun n'offre plus ni fables ni difficultés. Il renouvela, en présence de l'empereur et de tous les savants de la cour, ses premières expériences, fit sonner successivement les tons de douze tuyaux distants entre eux d'un semi-diaton, et obtint les justes éloges que méritait sa découverte. Cependant tout n'était pas fait, il fallait mesurer exactement les dimensions des tuyaux, fixer leurs proportions réciproques, enfin leur donner des noms.

Pour en établir les dimensions, Ling-lun prit des grains de gros millet noir, appelé en chinois *chou*, et les

rangea l'un contre l'autre de façon qu'ils se touchassent par leur plus petit diamètre; quand ces grains eurent atteint la longueur du tuyau, il les compta et s'aperçut qu'ils formaient exactement le nombre de cent. Les plaçant ensuite dans leur plus grand diamètre, il reconnut qu'il ne lui fallait plus que quatre-vingt-un grains de chou pour égaler la longueur du tuyau dont il avait tiré le son fondamental. On décida que cette dimension servirait de mesure d'étendue et qu'elle serait nommée *ho tou* lorsqu'on la diviserait en cent parties, et *lo-chou* quand on la partagerait en quatre-vingt-une [1].

Ling-lun continua ses opérations et détermina le diamètre et la capacité du même tuyau; le diamètre à trois grains de mil et la capacité à douze cents de ces mêmes grains. Ces résultats donnèrent lieu à l'adoption du fen équivalent à un grain de mil, comme mesure d'étendue et base du système des poids et mesures. Les calculs se firent d'abord sur la progression de neuf fournie par les quatre-vingt-un grains rangés dans leur plus grand diamètre; mais plus tard on préféra la division en cent parties qui donnait une suite de décimales. Le ho-tou fut donc divisé en dix parties, divisibles elles-mêmes en dix autres équivalentes au fen; les mesures de capacité et les poids furent empruntés à la même combinaison : le *yo*, mesure de capacité devait renfermer douze cents grains de mil; le *tchou* devait faire équilibre à cent de ces grains, et se subdivisait comme le ho-tou en dix parties divisibles elles-mêmes en dix autres, ces dernières correspondant au poids d'un grain de millet.

D'après ce qui vient d'être exposé, on voit que dès l'époque de Hoang-ti, c'est-à-dire 2600 ans avant l'ère

[1] Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 93.

vulgaire [1], les Chinois avaient imaginé de donner en quelque sorte un corps au son fondamental, qu'ils avaient mesuré avec soin les dimensions de ce corps et déduit du tuyau primitif et générateur onze autres tubes de dimensions décroissantes fournissant une série semi-diatonique dont chaque élément fut appelé *lu*. On voit aussi que le tube sonore a été chez les Chinois la base et le principe du système des poids et mesures combiné dans une progression décuple. Que les procédés mis en œuvre pour arriver à un tel résultat n'aient pas été d'une rigoureuse exactitude, cela est incontestable; des grains de mil ne se ressemblent quant à la grosseur et quant au poids que d'une manière apparente; une pareille méthode aurait semblé fort ridicule aux illustres mathématiciens qui ont fixé, il y a un demi-siècle, l'admirable système métrique des Français. Mais, si l'on se reporte à l'époque à laquelle se fit l'opération de Ling-lun, au lieu d'épiloguer sur la précision des calculs chinois, on admirera l'esprit réfléchi et régulier de ce peuple si extraordinaire pour nous et que nous avons malheureusement si peu de moyens de bien connaître. Ce n'est pas non plus sans plaisir que le musicien verra son art servir ici de fondement et de point de comparaison à une partie importante des mathématiques usuelles, à celle dont la pratique est la plus immédiate et la plus fréquemment applicable. On pourra aussi remarquer à cette occasion combien, en tirant de son propre fonds ses immenses accroissements, la musique a dû abandonner de parties accessoires que sa sphère embrassait autrefois, et dont elle ne s'est défait que parce qu'elles gênaient sa libre allure et retardaient sa course impétueuse. N'oublions pas, non

[1] Amiot. *Abrégé chronologique de l'histoire de l'empire chinois*, p. 237.

plus, d'observer que les opérations pratiquées en Chine, pour la détermination du rapport des tons, durent être faites, avec beaucoup plus d'exactitude, au moyen de tubes, qu'elles ne le furent depuis par Pythagore, avec des poids divers, appendus à des cordes; les variations accidentelles étant nécessairement beaucoup plus rares dans le premier cas que dans le second; aussi a-t-on reconnu plus tard, comme nous le verrons en son lieu, que les opérations du philosophe de Samos étaient imparfaites; les calculs de Ling-lun sont restés inattaquables.

Du reste, les Chinois avaient aussi, à une époque fort reculée, mais que l'on n'indique pas, appliqué le calcul à la division de la corde sonore [1], qu'ils partageaient en 81 parties, dont ils prenaient 54 ou $\frac{2}{3}$, pour la quinte, et 72 ou $\frac{8}{9}$, pour le ton; 64 ou environ $\frac{4}{5}$, pour la tierce majeure, et 48 pour la sixte majeure. Cette manière de diviser la corde, découlait nécessairement de l'observation de la longueur des tubes [2].

On rapporte encore au règne de Hoang-ti l'arrangement des cloches, en séries correspondantes aux douze lu [3]; Joun-yuen aurait fondu la plus ancienne série en 2622 [4]. La même opération eut lieu pour les king ou pierres sonores [5]; avant ce prince, ces sortes d'instruments n'étaient employés qu'isolément [6]. Ce fut, aussi lui, dit-on, qui inventa la flûte et le cheng [7]. Il fit fabriquer, disent les auteurs chinois, des trompettes imitant la voix du dragon, et des tambours dont

[1] Amiot. *De la musique des Chinois.* Explication des figures, p. 219.
[2] Voy. le troisième excursus de ce livre.
[3] Voy. chap. VIII, § 14.
[4] Amiot. *Abrégé chronologique de l'histoire de l'empire chinois,* p. 237.
[5] Voy. chap. VIII, § 16.
[6] De Mailla. *Histoire de la Chine,* t. I p. 26.
[7] Voy. chap. VIII, § 8, 9, 10 et 11.

le son ressemblait au bruit du tonnerre [1]. Enfin, il simplifia le chê [2], en réduisant le nombre de ses cordes à vingt-cinq, pour rendre moins lugubre l'harmonie de cet instrument [3], qui, d'après une ancienne opinion, est l'emblème de la mort, comme le kin est celui de la vie [4]. Nous avons vu que d'autres auteurs attribuaient cette opération à Niu-va et à Chin-noung [5].

C'est aussi au règne de Hoang-ti, que se rapportent les premiers renseignements que l'on possède sur les danses chinoises. Ta-joun composa la musique qui devait s'y assortir; elle imitait les nuages qui vont, viennent, s'éloignent, se rapprochent, etc. Selon toute apparence, Ta-joun était, à la fois, auteur de la danse et de la musique [6].

D'autres auteurs font remonter l'usage des danses au temps de Fou-hi, mais sans donner aucun renseignement tant soit peu positif: il est plus naturel de placer ici l'introduction des anciennes danses et de la musique qui s'y rapporte. Ce qui fut alors fixé à cet égard, subsista jusqu'au règne de Tcheou, c'est-à-dire pendant 2450 ans, suivant le calcul de presque tous les historiens [7]. Si ces arts atteignaient alors le but que s'étaient proposé les inventeurs, c'est avec pleine raison que les Chinois admirent et regrettent les temps anciens où l'on en obtenait de semblables merveilles. La musique et la danse, disent les auteurs chinois [8],

[1] Dans Du Halde. *Description de la Chine*, I, 277.

[2] Voy. plus haut, p. 33 et chap. VIII, § 4.

[3] De Premare. *Recherches sur les temps antérieurs à ceux dont parle le chou-king, et sur la mythologie chinoise*, p. CVII.

[4] Lo-pi, cité par De Premare, p. XCVIII.

[5] Voyez plus haut, p. 33 et 34

[6] Amiot. *Abrégé chronologique*, t. X. p. 237.

[7] Amiot. Fragment cité par Compan. *Dictionnaire de danse*, p. 56.

[8] Amiot. Là même.

avaient alors pour but de rendre les hommes bons à l'intérieur, aimables à l'extérieur, de leur inspirer le goût de la culture des sciences et de la fréquentation des savants, d'habituer leur cœur à la droiture, à la modestie, à la constance, au respect pour la vieillesse, à la tendresse filiale, enfin à l'amour de l'humanité.

Le monarque qui attachait à la musique une si haute importance, fut aussi l'un des plus grands législateurs qui aient existé. Que ne m'est-il permis, s'écrie Amiot, de tracer en détail les faits de la vie de Hoang-ti? Tout ce que l'histoire rapporte des législateurs des autres nations, n'approche pas de ce l'on pourrait dire avec vérité de ce grand homme[1]; aussi les Chinois s'expriment-ils sur son compte avec la plus vive reconnaissance; il répandit, disent-ils, ses bienfaits sur toute la terre; sa libéralité s'est étendue jusqu'à nous; et, tout mort qu'il est, on peut dire qu'il n'a pas cessé de vivre[2].

A l'avénement de Chao-hao, successeur de Hoang-ti, en 2598, le foang-hoang apparaît, son règne sera heureux et profitable aux peuples, car l'oiseau merveilleux ne se montre qu'à l'arrivée des bons rois. A Chao est due l'idée du tambour à battre les veilles[3]. Il établit aussi des séries de douze cloches de cuivre représentant les douze mois de l'année. Il fit tous ses efforts pour favoriser les progrès de l'art musical: on lui attribue l'invention de nouveaux modes. Sa pensée, en les établissant, était de rapprocher l'yang de l'yn, c'est-à-dire le ciel de la terre, et d'unir les hommes aux esprits célestes[4]. C'est à son règne que l'on fait re-

[1] Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 86.

[2] Du Halde. *Description de la Chine*, I, 278.

[3] Voy. chap. VIII, § 13.

[4] Du Halde. *Description de la Chine*, I, 279.

monter l'usage des cérémonies en l'honneur des ancêtres dans lesquelles la musique joue un rôle important; elles auraient été pratiquées pour la première fois en l'honneur de Hoang-ti, [1]. D'autres les croient plus anciennes.

Sous ses successeurs, Tchuen-hio et Tico ou Chaosin, la musique fit de nouveaux progrès; le dernier passe pour avoir inventé la musique vocale ou, pour parler plus exactement, les chansons; Hien-sse en aurait écrit, par ses ordres, vers 2456; mais on en fait remonter l'ancienneté beaucoup plus loin. On sent d'ailleurs qu'il s'agit ici de l'invention de la forme poétique appelée chanson et de son adaptation à la musique, et non pas de la musique vocale, proprement dite, qui a existé aussitôt que la parole de l'homme [2]. Au reste, il paraît que l'art musical prospéra singulièrement sous ce règne et fut célébré par les poëtes, qui nommèrent alors la musique *l'ornement du ciel, de la terre et des quatre saisons* [3].

A cette époque plusieurs instruments nouveaux furent construits, d'autres reçurent des perfectionnements; les flûtes droites et traversières, les tambours, les cloches, etc., acquirent une nouvelle importance. Quelques auteurs ajoutent à cet instrument le king, dont nous avons vu l'invention reportée au règne de Hoang-ti, et qui, selon d'autres, n'eut lieu que sous Yao; on ne peut rien dire de positif à cet égard; l'*yo-lu* (chronologie musicale) dit que l'on ne sait pas avec certitude quel est le premier inventeur du king [4]; le Ché-pin l'attribue à Vou-kiu [5].

[1] Amiot. *Abrégé chronologique*, p. 243.
[2] Voyez l'introduction.
[3] Du Halde. *Description de la Chine*, I, 280.
[4] Cité par l'auteur de l'*Essai sur les pierres sonores* imprimé à la suite du *mémoire* d'Amiot, p. 255.
[5] *Ché-pin* cité là-même.

C'est au règne de Yao, 2357 ans avant l'ère vulgaire, que finissent les temps incertains dans les annales chinoises; la chronologie devient régulière et inattaquable; l'authenticité des dates ne saurait plus être contestée.

Ce prince, sous le règne duquel l'empire jouit d'une parfaite tranquillité, se déclara l'ennemi de cette musique, plus propre à énerver le cœur qu'à élever l'âme, pensant avec raison que c'était la détourner de son véritable but, que de lui imprimer une semblable direction[1]. Il recevait en tribut des pierres sonores, propres à fabriquer des king[2]. C'est peut-être pour cela qu'on a retardé, jusqu'à son époque, l'invention de cet instrument. Lorsque Yao mourut, les concerts de musique cessèrent dans tout l'empire[3].

Chun, simple laboureur, qui, par son mérite, avait été porté jusque sur les marches du trône, fut désigné par Yao comme son successeur; il continua d'aider aux progrès de la musique qu'il cultivait lui-même et dont il se servait pour s'exciter à la pratique de ses devoirs publics et privés; « c'est au son du kin, dit un historien chinois, que le grand empereur Chun se préparait à traiter les affaires de l'empire; c'est à la mélodie du kin qu'est dû l'amour extrême dont il aima son peuple et dont il donna tant de preuves. Un jour qu'il jouait de son instrument favori, tout à coup, il se sentit comme en extase, et, dans ce moment d'inspiration, il composa les paroles suivantes qu'il chanta en s'accompagnant lui-même :

« Le vent du midi amène la chaleur et dissipe la

1 De Mailla. *Histoire de la Chine*, I, 84.
2 Là-même.
3 Le *Chou-king*, p. 17.

tristesse; qu'il en soit de même de Chun : qu'il fasse la joie et la consolation de son peuple. Le vent du midi fait germer les grains qui sont l'espérance du peuple; comme lui, ô Chun, sois l'espérance et la richesse de tes sujets, etc. [1] »

Chun est aussi l'auteur d'une chanson en l'honneur de l'agriculture [2]. Ce fut lui qui, en 2284, établit l'uniformité de poids, de mesures et de diapason musical dans tout l'empire [3].

Sous le règne de ce monarque, les proportions des cloches furent réglées avec plus de soin [4] : il fit composer une mélodie dans laquelle étaient célébrées les neuf principales vertus [5]; elle était accompagnée de danses, formant neuf parties et modulait neuf fois; on la nomma *siao-chao*, du nom de l'instrument que les danseurs tenaient à la main [6]. Chun établit cinq grandes solennités dont la musique vint augmenter la pompe; la première était une cérémonie d'allégresse en l'honneur du Chang-ti (Être suprême), et des esprits célestes; la seconde une fête funèbre pour honorer les ancètres; la troisième une cérémonie guerrière qui ne consistait qu'à célébrer la pacification du royaume après de longues dissensions; la quatrième était consacrée à la civilité, et l'on y chantait l'union et la concorde; la cinquième, enfin, avait pour objet le lien mutuel qui doit unir tous les hommes et les por-

[1] L'abbé ARNAUD. *Extrait de l'ouvrage de Li-Koang-ti* dans les *Variétés littéraires*, t. II, 276, et dans ses *OEuvres*.

[2] DE PREMARE. *Recherches sur la mythologie chinoise*, p. CVII.

[3] AMIOT. *Abrégé chronologique de l'histoire universelle de l'empire chinois* dans les *Mémoires concernant les Chinois*, t. XIII, p. 285.

[4] AMIOT. *De la musique des Chinois*, p. 44.

[5] *Chou-king* Traduction du P. GAUBIL, p. 20. — DE MAILLA. *Histoire de la Chine*, t. I, p. 99 et la note de l'abbé GROSIER, au bas de la même page.

[6] AMIOT. *Abrégé chronologique*, p. 298, 299.

ter à s'assister les uns les autres [1]. C'est sans doute à ces fêtes que, d'après ses ordres, on chantait publiquement certaines poésies spéciales [2].

Chun, considérant l'importance morale de la musique, nomma un surintendant chargé de lui imprimer une direction convenable; le discours de l'empereur, en cette circonstance, nous a été conservé. « Je te nomme surintendant de la musique, dit-il à Kouei, instruis les enfants des princes et des grands; qu'ils deviennent, par tes soins, justes, sincères, affables, circonspects; qu'ils soient fermes sans dureté, et sachent tenir leur rang sans fierté et sans arrogance. Que ces pensées soient rendues en poésies, chantées sur différents airs, et accompagnées des instruments; la musique doit suivre le sens des paroles, être simple et naturelle, il faut rejeter celle qui n'inspire que la vanité et la mollesse. La musique est l'expression des sentiments de l'âme; si l'âme du musicien est élevée et généreuse, ses productions ne respirent que la vertu, ses accents réunissent le cœur de l'homme à celui des esprits célestes. »

« Prince, répondit Kouei, quand je touche les pierres du king, tantôt avec douceur, tantôt avec force, les animaux de toute espèce, même les plus féroces, bondissent de joie et s'animent à la danse. » Il voulait, ajoute l'historien de qui nous tenons ce fait, indiquer, par cet exemple, l'effet que l'on peut attendre d'instruments supérieurs au king [3]. Il avait fait entrer dans ses compositions, disent les anciens livres chinois, toutes les variétés de sons que produit la nature [4].

[1] De Mailla. *Histoire de la Chine,* t. I, p. 80.
[2] Amiot *Abrégé chronologique,* p. 299.
[3] De Mailla, t. I, p. 93. — Le *Chou-king,* trad. du P. Gaubil, p. 20.
[4] Amiot. *Abrégé chronologique,* p. 288.

La musique composée au temps de Chun, c'est-à-dire vers 2255, a joui, en Chine, de la plus haute considération. Kong-fou-tsée en louait la beauté, l'élégance, la régularité; elle semblait à ce philosophe avoir atteint le plus haut degré de perfection, puisque aux qualités que nous venons d'indiquer elle joignait celles d'inspirer la douceur, la bienfaisance, la sagesse et la modestie [1].

Yu, dit le Grand, et qui, d'après les actions que lui attribue l'histoire, a mieux mérité ce titre que la plupart de ceux à qui les flatteurs l'ont dévolu, mérita l'affection des peuples en marchant sur les traces de ses illustres prédécesseurs. Il ne connaissait pas de moyen plus efficace pour l'amélioration des mœurs que de mettre en vers et en musique les grands préceptes de la vertu; il faut, disait-il, que les Chinois n'aient autre chose à la bouche. De beaux chants sur ces matières sublimes exerceront sur les âmes une influence que rien ne saurait égaler [2].

Ce fut Yu qui, pour se rendre accessible à tous ses sujets, de quelque condition et qualité qu'ils fussent, imagina de placer à l'une des portes du palais cinq instruments bruyants de différents genres, qu'il était loisible à chacun de frapper, selon la nature des affaires qu'il voulait communiquer au souverain. Une grosse cloche annonçait la plainte à porter de quelque injustice; un tambour, quelque observation relative aux mœurs; une clochette, des affaires particulières; un tamtam, les malheurs publics ou particuliers; un tao, ou tambourin, l'accusation de quel-

[1] Le P. Noel. *Imperii Sinarum libri classici sex.* Traduction française de l'abbé Pluquet, t. III, p. 68.

[2] Le *Chou-king*, p. 20, et Du Halde, t. II, p. 299.

que crime portée au propre tribunal de l'empereur [1].

Sous ce prince, plus de quatre cents ans après Hoang-ti, on revint aux nombres impairs pour le calcul des tuyaux, méthode qui avait été abandonnée dès son origine; on la rejeta de nouveau sous les successeurs d'Yu, et l'on reprit la division décuple [2]. Ce système se maintint jusqu'à l'extinction de la dynastie des Hia, qui finit avec l'infâme Kié, dont le nom est resté chez les Chinois l'équivalent de celui des Caligula, des Domitien et de tant d'autres.

Sous cette même dynastie, on ajouta deux sortes de musiques particulières à celles qui étaient déjà connues, c'est-à-dire à la musique *chang*, consacrée à célébrer les vertus, à la musique *hien-tché*, ayant pour objet d'illustrer toutes les choses dignes d'éloges, et à la musique *chao*, dont le but était d'inspirer l'union et la concorde. Les deux nouvelles sortes de musique inventées alors furent la musique *hia* ou *ta-hia*, destinée aux sujets grands et sublimes, et la musique *yu*, c'est-à dire essentielle [3]; à ces cinq sortes de musique correspondaient cinq *petites danses* [4].

Sous la dynastie des Chang, qui remplaça celle des Hia en 1776, ou, selon d'autres, en 1783, de nouvelles dimensions furent données aux tubes des lu; les proportions du hoang-tchoung, ou lu principal, furent diminuées, et, en conséquence, tout le système se trouva légèrement élevé. La longueur fut fixée à quatre-vingts lignes chinoises, c'est-à-dire à l'étendue occupée par

[1] Amiot. *Abrégé chronologique de l'histoire universelle de l'empire de la Chine* dans les *mémoires concernant les Chinois*, t. XIII, p. 146, et *Lettre du 25 janvier* 1787, dans le t. XIV, p. 525.

[2] Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 101.

[3] Amiot. Fragment cité dans le *Dictionnaire de danse*, p. 60.

[4] Sur les petites danses, voy. chap. XI.

quatre-vingts grains de millet [1], sans doute dans leur plus grand diamètre, car, en prenant les grains dans leur plus petit diamètre, le tuyau aurait été diminué d'un cinquième de sa longueur, ce qui eût été une trop forte altération.

C'est sous la dynastie des Chang qu'il est pour la première fois question de théâtre, et il est assez singulier que ce soit à propos d'un empereur que l'on loue magnifiquement d'avoir proscrit ce plaisir [2].

La dynastie des Chang devait finir comme celle des Hia, par un tyran non moins odieux que Kié, et comme lui violemment précipité du trône. Il se nommait Tcheou. On a prétendu qu'une de ses femmes donna la première idée de la fête des lanternes, qui se célèbre avec une grande magnificence dans les premiers jours de l'année chinoise, et à laquelle toute la population prend une part active. La musique en fait un des principaux ornements. On allume, durant la nuit, une infinité de lanternes; c'est à qui aura les plus belles; il en est dont les dimensions sont extraordinaires et les formes tout à fait originales [3]. Cette fête aurait dû son origine au goût qu'avait la femme de Tcheou, princesse cruelle et méprisable d'ailleurs, de faire souvent, pendant les nuits, éclairer le palais impérial d'un nombre si prodigieux de lumières, que, dans toutes ses parties

[1] Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 101.

[2] *Essai sur la langue et les caractères chinois* dans les *Mém. concernant les Chinois*, t. VIII, p. 228.

[3] Da Crux. *Tractado em que se contam muito por estenso as cousas da China con suas particularidades, i assi do regno d'Ormus composto por el R. Padra Frey Gaspar da Crux da orden de sam Domingos. Dirigido ao muito poderoso Rey Dom Sebastiano nosso señor.* 1569. in-4. c. XIV. — Di Mendozza. *Dell' Historia della China, descritta dal P. M. Gio. Gonzalez di Mendozza dell' ord. di S. Agost. nella lingua spagnuola e tradotta nell' italiana dal Mag. M. Francesco Avanzo.* In Genova 1586, in-4, p. 77. — Voyez aussi les autres relations postérieures.

extérieures et intérieures, on voyait comme en plein jour [1]. Du reste, cette opinion a peu de partisans, et ils ne s'accordent pas parfaitement entre eux, car quelques-uns reportent l'invention à l'une des femmes de Kié [2]. On croit qu'elle n'est autre chose qu'un symbole du retour périodique de l'année et de l'époque de l'accroissement des jours et de l'accourcissement des nuits [3].

Les Tcheou (le caractère chinois diffère de celui qui représente celui du dernier empereur de la dynastie précédente), qui remplacèrent les Chang en 1122 avant l'ère vulgaire, ne se contentant pas de ramener le hoang-tchoung à ses dimensions anciennes, en augmentèrent les proportions, ce qui dut abaisser le ton régulateur d'une manière fort notable, et produisit sans doute un grand bouleversement musical dans l'empire, en ce qui concerne les instruments; la plupart durent être renouvelés. La longueur du lu fondamental fut alors fixée à cent vingt-cinq lignes ou grains de mil [4]; c'était l'énorme augmentation d'un quart.

Ce fut aussi sous cette dynastie que l'on inventa une sixième espèce de musique qui prit le nom de *tcheou*, et que l'on appela musique parfaite [5]. La sixième des petites danses y répondait [6].

Le premier empereur de la dynastie des Tcheou fut Ou-wang, dont on trouve un hymne guerrier dans le Chou-king [7]. Un de ses premiers soins après avoir conquis l'empire, fut de régler les cérémonies et la mu-

[1] Du Halde. *Description de la Chine*, t. I, p. 325.
[2] De Mailla. *Histoire de la Chine*, t. I, p. 155.
[3] Là même.
[4] Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 101.
[5] Amiot. Fragment dans le *Dictionnaire de danse*, p. 60.
[6] Voy. chap. XI.
[7] Traduction du P. Gaubil, p. 156.

sique ; à cet effet, il préposa son frère Tcheou-koung, moins habile guerrier que lui, mais bien plus expérimenté dans les sciences et les arts. Celui-ci établit un cérémonial divisé en six parties dont chacune était confiée à un ordre analogue de mandarins ; les plus importantes et les plus honorables attributions étaient celles du premier ordre, et parmi elles se trouvait la surintendance de la musique de l'empire [1].

Sous son règne fut imaginée la danse qui porte son nom; celui qui la composa ne pensa pas moins à instruire la postérité qu'à faire connaître à ses contemporains quelles étaient la vertu, la sagesse et la valeur du plus célèbre des Tcheou. Cet illustre Ou-wang avait coutume, à une certaine époque de l'année, de rassembler en un lieu marqué trois sortes de vieillards; savoir : les vieillards vertueux, les vieillards savants, et ceux qui, sans avoir le degré de mérite des premiers, avaient toujours mené une vie irréprochable, et là, en présence des rois ses tributaires, il servait les vieillards à table, les invitant à manger et leur versant à boire; puis, revêtu des insignes impériaux, il ne dédaignait pas d'exécuter diverses danses pour égayer et amuser ces hommes respectables [2].

On doit à Ou-wang une musique destinée à être exécutée pendant que l'armée se range en bataille, et toutes les pièces composées à son époque sont généralement fort estimées pour leur beauté, leur éclat et leur régularité; cependant, on les a toujours regardées comme inférieures à celles du temps de Chun [3]. En ef-

[1] Ko. *Essai sur l'antiquité des Chinois,* dans les *Mémoires concernant les Chinois,* t. II, p. 68.

[2] Arnaud. *Extrait d'un ouvrage sur les danses* d'après Amiot. OEuvres d'Arnaud, t. II, p. 46.

[3] V. plus haut, p. 50.

fet, disent les philosophes, la musique de Ou-wang est destinée à célébrer les exploits belliqueux; or, les guerriers ont souvent beaucoup à se reprocher par rapport aux vertus que la musique de Chun inspire [1].

Au reste, il paraît qu'en ces temps tout ce qui concernait la musique, les danses et les cérémonies, était réglé avec le plus grand soin; les musiciens subissaient des examens deux fois par an, et les instruments étaient conservés avec une attention particulière, afin que rien n'y fût altéré [2].

C'est de cette dynastie que datent plusieurs ouvrages sur la musique fort estimés des Chinois : le livre intitulé *Tcheou-ly*, composé par Tcheou-kong, sous le règne de Ou-wang [3], celui qui a pour titre *Koue-yu*, publié plus tard, mais avant la décadence des Tcheou; excellent livre, dit le prince Tsai-yu, dans lequel on trouve à chaque pas des vestiges de la vénérable antiquité [4]. Enfin, environ six cents ans avant l'ère vulgaire, Koang-tsée fit paraître un ouvrage dans lequel il traça les vrais principes de l'art musical; c'est, dit encore Tsai-yu, un guide sûr avec lequel on ne peut courir risque de s'égarer [5].

Ce fut à cette époque que l'on établit une distinction entre les mandarins de danse et ceux de musique [6].

Vers ce temps aussi florissait Kong-fou-tsée (Confucius), que les Chinois révèrent avec raison comme le père de toute doctrine, et à la mémoire duquel ils ren-

[1] Le P. Noel. *Imperii Sinarum libri classici sex*, trad. française de l'abbé Pluquet, t. III, p. 68.

[2] Arnaud, d'après Amiot, *OEuvres*, p. 48.

[3] Tsai-yu cité par Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 117.

[4] Dans Amiot, là même.

[5] Là même.

[6] Amiot. Fragment cité dans le *Dictionnaire de danse*, p. 61.

dent les plus grands honneurs; ce grand et sublime philosophe, mort quatre cent soixante-dix-neuf ans avant l'ère vulgaire, a obtenu de la postérité une vénération universelle, un respect religieux, et l'on a rendu à sa mémoire des hommages que n'ont jamais obtenus les empereurs les plus chéris des Chinois. Telle est l'idée que l'on a de sa doctrine, que si, dans une discussion, l'on cite une phrase d'un de ses livres, il n'y a plus d'objection possible, tout désaccord cesse à l'instant.

Kong-fou-tsée aimait et cultivait l'art musical; ce fut lui qui réunit et remit en ordre les anciens livres concernant les cérémonies et la musique[1]. Il l'avait apprise dans le royaume de Guei; de retour dans le royaume de Lou, sa patrie, où cet art était presque entièrement ignoré, bien qu'il y eût un premier ministre de la musique, il s'efforça de persuader à celui-ci d'en répandre le goût en prenant pour modèle celle qui existait au temps des anciens empereurs[2]. Il se félicitait depuis d'être parvenu à réformer les lois de l'art musical, en sorte que les morceaux qui s'exécutaient, tant pendant les repas qu'aux cérémonies funèbres, se distinguaient par leur grâce et leur décence[3].

Se trouvant dans le royaume de Tchi, Kong-fou-tsée sut que l'on y chantait de la musique du temps de Chun, où étaient célébrées les vertus de cet empereur; il alla l'entendre, et en fut si émerveillé que, pendant ses trois mois de séjour en ce royaume, il perdit presque l'appétit, préoccupé sans cesse de ce qu'il

[1] De Mailla. *Histoire de la Chine*, t. II, p. 205.
[2] Noel. *Imperii Sinarum libri classici sex*, trad. de l'abbé Pluquet, t. III, p. 65 et 160.
[3] Noel et Pluquet, t. III, p. 180.

avait entendu. « Je n'aurais jamais cru, disait-il depuis, que les compositeurs de musique eussent pu atteindre une telle perfection »[1].

Souvent il prenait plaisir à marier sa voix aux instruments, et chantait les chansons ou odes du *Chi-king* suivant la méthode, c'est-à-dire sans doute sur les airs des *chao*, *ou*, *ya* et *song*. C'était même lui qui avait mis en ordre le livre que nous venons de citer; sur trois mille chansons anciennes, il en avait rejeté un grand nombre comme apocryphes ou de peu de valeur, et, en limitant son recueil à trois cent cinq pièces, il n'avait admis que les morceaux propres à inspirer l'amour de la vertu et l'horreur du vice[2].

On cite un trait qui tendrait à prouver que Kong-fou-tsée jouait particulièrement du king[3], et que son exécution se ressentait de l'élévation de ses pensées. Il est dit dans le *Lun-yu*[4] qu'un jour, le philosophe s'exerçant sur cet instrument, un disciple caché de la sagesse s'arrêta devant sa porte pour l'entendre, et s'écria : « O que celui qui joue ainsi a l'âme occupée de grandes choses! »

Du reste, si Kong-fou-tsée a obtenu après sa mort des honneurs que peut-être mortel n'obtiendra jamais, il fut, comme tant d'autres grands hommes, peu apprécié durant sa vie ; on chercha même à le couvrir de ridicule, on fit contre lui des chansons satyriques ; nous citerons un fragment d'une de ses pièces qui a été conservé; le philosophe avait été appelé à la cour du prince de Tchou, qui mourut peu de temps après,

[1] Noel et Pluquet. *Imp. Sin. lib. etc.*, t. III, p. 134.
[2] De Mailla. *Histoire de la Chine*, t. II, p. 220.
[3] Voyez chap. VIII, § 16.
[4] Noel, p. et Pluquet, t. IV, p. 309. — Voyez aussi l'auteur de l'*Essai sur les pierres sonores* dans Amiot, p. 273.

en sorte que Kong resta dans l'abandon; c'est à cette occasion que furent composés des vers dont voici le sens : « Foang-hoang, Foang-hoang, as-tu perdu ta vertu? Si le regret du passé t'est inutile, songe au moins à l'avenir : laisse tes graves idées de gouvernement; de nos jours c'est chose dangereuse [1]. »

Dans ses voyages, Kong-fou-tsée fut souvent réduit à la dernière misère. Se trouvant dans la principauté de Tchin, il demeura sept jours sans avoir de quoi manger; la plupart de ses disciples tombaient d'inanition; pour lui il ne se montrait pas plus triste que de coutume; on l'entendait même chanter et jouer des instruments plus souvent qu'à l'ordinaire. « Convient-il donc, lui dit Tse-lou, l'un de ceux qui le suivaient, convient-il de chanter ainsi quand nous mourons de faim? Le philosophe continua sans s'émouvoir, et, son chant terminé, il répondit : « Le sage se sert de la musique pour remédier à la faiblesse de l'âme, l'insensé l'aime pour étouffer les sentiments de crainte dont son cœur est saisi [2]. »

C'est ici le lieu de remarquer qu'à la Chine, comme en Europe, les plus anciens philosophes étaient poëtes et musiciens. Parmi tous les écrivains de l'ancienne Chine qui ont obtenu un nom célèbre, le seul Tsen-nan-fong n'a point fait de vers; aussi, le compare-t-on au hai-tang, belle fleur du pays qui serait parfaite si son parfum égalait ses aimables couleurs [3].

Du reste, si la musique a été souvent en Chine un moyen de perfectionnement pour les princes et les

[1] De Mailla. *Histoire de la Chine*, t. II, p. 215. — Lun-Yu dans Noel et Pluquet, t. IV, p. 383.

[2] De Mailla, p. 213.

[3] Du Halde, *Description de la Chine*, t. II, p. 285.

peuples, elle a aussi quelquefois contribué à les éloigner de leurs devoirs. C'est ce qui arriva en ces temps au prince de la province de Lou ; il s'était conduit pendant quelques années d'après les avis du sage Kong-fou-tsée, et la prospérité de ses états augmentait chaque jour; les princes ses voisins en conçurent de la jalousie, et l'un d'eux, le prince de Tsi, n'imagina rien de plus efficace pour changer une situation si prospère, que d'envoyer à son voisin un grand nombre de jeunes filles d'une beauté extraordinaire, douées de voix magnifiques et possédant des talents éminents pour le chant et pour la danse. Ce moyen réussit; à peine la troupe voluptueuse fut-elle arrivée au palais, que le roi de Lou n'en sortit plus; peu à peu ses sujets l'imitèrent, et Kong-fou-tsée dut s'éloigner d'un lieu où ses sages conseils n'étaient plus écoutés[1].

Avant que ce prince se fût écarté de la bonne voie, on raconte que Ki-tcha, frère et premier ministre d'Yu-mei, prince d'Ou, voulant rétablir les anciens règlements conservés, disait-on, dans la principauté de Lou, s'y rendit pour s'en instruire à fond. Le prince Siang-kong le reçut et le traita magnifiquement. Il lui donna un repas splendide durant lequel on entendit une musique supérieurement exécutée. Ki-tcha, enchanté, pria le prince son hôte de lui céder ces belles compositions dans lesquelles la poésie et la musique s'unissaient pour inspirer aux autorités l'amour de leurs devoirs. « Les anciens sages, disent à ce propos les historiens chinois, sachant combien il est aisé à l'homme de s'oublier, avaient basé sur l'art musical les règles d'un bon gouvernement. C'est pour cela

[1] De Mailla. *Histoire de la Chine*, t. II, p. 209. — Du Halde. *Vie de Confucius*, dans le tome II de la *Description de la Chine*, p. 321.

qu'ils avaient mis en musique les préceptes de la morale usuelle, de telle sorte qu'en se joignant au son et se reproduisant avec lui, cet accord inspirât l'amour et la pratique de la vertu [1]. »

La musique n'était pas telle dans toute l'étendue de l'empire, car on se plaignait dès lors que, n'influant en rien sur le moral des peuples, elle n'était par le fait qu'un bruit insignifiant et vain [2]. Dans d'autres endroits, la musique apportait dans l'esprit des auditeurs une foule d'idées lascives [3].

Il paraît aussi qu'à cette époque les représentations théâtrales avaient acquis un grand développement, car l'on voit des remontrances adressées à un empereur sur le goût trop vif qu'il témoignait pour ce genre de plaisir : il est à craindre, disaient les censeurs, que l'exemple de la cour n'accrédite de pareils divertissements, et qu'ils ne deviennent contraires aux mœurs [4]. Tout ceci prouve, au fond, que le théâtre chinois était en progrès. Les censures n'y purent mettre obstacle, et même, lorsqu'il arriva qu'un empereur fut privé des honneurs funéraires pour avoir donné trop de temps au théâtre et trop fréquenté les comédiens [5], ses successeurs n'en devinrent pas plus sages, et le goût des spectacles ne cessa pas de s'accroître et de se répandre de plus en plus parmi le peuple.

Ce fut vers la même époque (environ cinq cents ans avant l'ère vulgaire) que Tso-kieou-ming, l'un des historiens du royaume de Lou, écrivit ses commentaires appelés *Tso-tchouen*, dans lesquels il explique particu-

[1] De Mailla. *Histoire de la Chine*, p. 185.
[2] Noel, *Imp. Sin. lib. class. sex*, t. IV, p. 365.
[3] Noel et Pluquet, t. IV, p. 368.
[4] *Essai sur la langue et les caractères chinois* dans les *Mémoires concernant les Chinois*, t. VIII, p. 228.
[5] Là même.

lièrement la doctrine des nombres, et en fait application à la musique[1].

Enfin, c'est encore sous la dynastie des Tcheou que vivait Hoei-nan-tsée, ainsi appelé parce qu'il était roi de Hoei-nan. Il résuma toute la doctrine musicale depuis Hoang-ti jusqu'à son époque, et son livre mérita d'être compté au nombre des plus profonds et des plus utiles[2]. Le palais de ce prince était une académie de savants avec lesquels il s'occupait à creuser l'antiquité la plus reculée; tous ses écrits sont pleins d'intérêt, et se recommandent en outre par un style étincelant de beautés[3].

Les Tsin, par qui les Tcheou furent détruits en 255, bouleversèrent tout et semblèrent se proposer pour but d'abolir jusqu'au souvenir de la vénérable antiquité. La musique ne fut pas plus épargnée que les autres sciences, mais nous manquons des moyens de déterminer en quoi consistèrent les altérations qu'elle subit en cette circonstance.

Ce que l'on sait mieux, c'est que le quatrième des princes de cette dynastie, Tchi-chi-hoang-ti, monté sur le trône en 246, deux siècles environ après l'époque de Kong-fou-tsée, se rendit coupable d'un de ces attentats inouïs qui laissent dans la suite des siècles une longue trace d'horreur et de désolation.

De propos délibéré, ce misérable voulut anéantir les sciences et les arts, croyant ainsi réduire à néant la gloire de ses prédécesseurs, les fruits les plus utiles et les plus respectés de leurs règnes, et fonder sur ces

[1] Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 136.
[2] Tsai-yu, dans Amiot, p. 118.
[3] De Prémare. Discours préliminaire de la traduction du *Chou-King*, par le père Gaubil, p. XLVI.

débris sa tyrannique puissance. Il fit donc rechercher et brûler tous les livres qu'il put découvrir, et particulièrement les livres sacrés revus par Kong-fou-tsée ou composés par lui, ceux de son disciple Meng-tsée, et enfin tous les autres livres anciens, ne permettant que ceux qui traitaient de l'agriculture et de la médecine. Un grand nombre de lettrés qui avaient soustrait les livres qu'ils avaient en leur possession aux séïdes du tyran, furent mis à mort. Mais cette atrocité n'empêcha pas plusieurs hommes généreux de continuer à exposer leur vie dans la vue de conserver les lumières de l'intelligence; on cacha des livres dans les tombeaux, dans les murailles des maisons, et autres lieux où ils furent plus tard retrouvés.

Du reste, Tchi-chi-hoang-ti avait daigné expliquer à ses sujets les motifs qui l'avaient décidé en cette occasion. « Les anciens livres, disait-il, ne convenaient plus à l'époque : ils avaient été écrits dans un temps où la Chine était divisée en plusieurs petites principautés; les sciences, dont ils contenaient les préceptes, ne servaient qu'à fomenter l'oisiveté et la fainéantise, tandis que l'on négligeait l'agriculture, source véritable du bonheur des populations. Dailleurs ces mêmes livres renfermaient des germes de révolte ; à peine les avait-on lus, que l'on s'érigeait en réformateur de l'état : les ordonnances s'écartaient-elles des anciennes constitutions, on se donnait la liberté de censurer la conduite du souverain ; ce n'était plus partout que propos séditieux, par suite desquels se développait l'esprit de désobéissance et de rébellion[1]. »

On voit que dans tous les temps et dans tous les

[1] Du Halde. *Description de la Chine*, t. I, p. 368.

pays, les prétextes des lois oppressives ont toujours été les mêmes. Tchi-chi-hoang-ti, pour couper court aux objections des lettrés, ne se borna pas à détruire les antiques monuments de la philosophie, de la littérature et des sciences ; il voulut effacer jusqu'au souvenir de ce qui avait été fait avant son règne. Il eut même la fantaisie de prétendre que tous ses successeurs portassent le même nom que lui[1]. De nos jours un despote usurpateur a eu la même idée, et l'on sait comment elle lui a réussi.

La musique ne pouvait, pas plus que le reste, échapper à la proscription ; aussi le tyran ordonna-t-il que tous les instruments existants seraient détruits et qu'il en serait fabriqué de nouveaux. Les cloches régulatrices du ton, déposées au tribunal de la musique et des rits, furent mises à la fonte, et en même temps l'on enleva dans les différentes villes de l'empire toutes les cloches que l'on put rencontrer pour en faire des statues colossales qui devaient être placées à l'entrée du palais ; afin, disent les Chinois, que rien ne pût déposer contre les principes arbitraires qui venaient d'être introduits.

Mais il fut plus facile aux musiciens de conserver leurs instruments qu'aux lettrés de garder leurs livres : les premiers étaient en plus petit nombre et furent d'ailleurs recherchés moins rigoureusement ; on réussit donc à en cacher une certaine quantité, et les plus volumineux, tels que les assortiments de cloches, furent enterrés soit dans les jardins, soit dans la campagne où on les découvrit plus tard en creusant des puits ou en labourant[2].

[1] De Mailla. *Histoire de la Chine*, t. II, p. 393.
[2] Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 45.

Ainsi, malgré les précautions prises par Tchi-chi, les usages et traditions antiques ne se perdirent pas entièrement ; mais sa mémoire n'en est pas moins restée abominable parmi les Chinois, dont les regrets sur les anciens monuments de leurs arts et de leur philosophie ont continué à se manifester d'âge en âge. On a même presque oublié l'importante construction de la grande muraille, ouvrage gigantesque auquel travailla le tiers des habitants de l'empire ; si l'on se rappelle aujourd'hui que cette grande entreprise fut ordonnée par Tchi-chi-hoang-ti, ce n'est que pour dire que l'architecte chargé de la direction des travaux devait être mis à mort, si l'on pouvait parvenir à faire entrer de force un clou en quelque endroit des pierres jointoyées[1].

Ce fut vers cette époque désastreuse que l'on perdit l'usage habituel de la transposition ; les musiciens cessèrent de prendre pour point de départ chacun des douze lu fondamentaux ; contents de trouver sur leur instrument les sept notes ordinaires, ils se persuadèrent peu à peu qu'il était impossible ou inutile d'en tirer d'autres et abandonnèrent la doctrine des anciens sur cette matière[2].

Les Han, dont le premier empereur Lin-heou, autrement Kao, s'éleva jusqu'au trône par son propre mérite en 202, s'efforcèrent de réparer les dévastations dont les Tsin s'étaient rendus coupables dans la philosophie, la littérature et les beaux-arts. Ils n'oublièrent rien pour faire revivre l'ancienne musique et ordonnèrent à cet effet d'importants travaux. C'est sans fondement et avec une impardonnable légèreté

[1] Du Halde. *Description de la Chine*, t. I, p. 368.
[2] Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 45, 46.

que Kao-tsou a été accusé[1] de n'avoir point fait tout ce qui dépendait de lui pour recouvrer l'ancienne musique, puisque, à l'appui de cette hypothèse, on ne peut fournir d'autre preuve que le parti qu'il prit d'en adopter une nouvelle. D'ailleurs il est positif, que l'exécution des recherches ordonnées n'aboutit en dernier résultat qu'à ramener le système des lu à sa division primitive, telle que Ling-lun l'avait établie[2]. Le lu fondamental fut en conséquence partagé en quatre-vingt-une parties.

Parmi les empereurs de la dynastie Han on doit faire une mention particulière de Vou-ti ; protecteur éclairé des lettres et des arts, ce prince fit tous ses efforts pour rétablir le texte des anciens livres, et ordonna qu'ils fussent enseignés publiquement[3]. Il était monté sur le trône cent quarante ans avant l'ère vulgaire. Sous son règne, la musique reprit toute sa splendeur, mais on ne retrouvait plus dans les compositions cette antique mélodie *destinée à régler les mouvements du cœur:* les moralistes du temps leur reprochent de n'être propres qu'à allumer les plus honteuses passions[4].

Du reste, il paraît que Vou-ti, dont quelques travers, tels que la croyance à l'astrologie judiciaire et à la nécromancie n'avaient point altéré les bonnes qua-

[1] Le père Ko. *Essai sur l'antiquité des Chinois*, dans le tome premier des *Mémoires concernant les Chinois*, p. 46.

[2] Voyez ci-dessus, p. 36 et suiv.

[3] Du Halde. *Description de la Chine*, t. I, p. 383.

[4] Nien-ngan, dans la collection formée par ordre de l'empereur Kang-hi, sous ce titre de *Recuil impérial*, contenant les édits, les déclarations, les ordonnances et les instructions des empereurs des différentes dynasties, les remontrances et les discours des plus habiles ministres sur le bon et le mauvais gouvernement, etc., et diverses autres pièces terminées par de courtes réflexions écrites du pinceau rouge (de la propre main de Kang-hi). Traduction du père Hervieu dans la *Description de la Chine* du P. Du Halde, t. II, p. 405.

lités, aimait passionnément le plaisir et chérissait surtout la musique et les représentations théâtrales. Sa cour était magnifique ; chaque jour offrait de nouveaux concerts, de nouvelles comédies, de nouveaux ballets dansés par de jeunes Tchinites (la province de Tchin paraît avoir de tout temps en Chine produit beaucoup de danseuses et de cantatrices). Il en résultait de grandes profusions qui attiraient à l'empereur des remontrances de la part de quelques vieux mandarins ; ils lui reprochaient aussi les cloches de poids énorme dont il avait ordonné la fonte, et la construction d'immenses tambours dont le son le disputait au bruit du tonnerre [1].

Un des successeurs de Vou-ti qui monta sur le trône trente-deux ans avant la naissance de Jésus-Christ, se signala par une *mésalliance* qui causa dans toute la Chine un terrible scandale. Une cantatrice-comédienne qu'il avait entendue chanter lui plut à tel point qu'il en fit sa femme au préjudice de l'impératrice existante qui fut exilée du palais. Pour éviter toute remontrance au sujet de la disproportion des rangs, l'empereur avait pris la précaution d'ennoblir le père de la cantatrice en lui donnant une des principautés du royaume [2]. Le souverain qui faisait tant de cas du chant et si peu de l'étiquette impériale et conjugale se nommait Tching-ti.

Ce fut sous son règne que l'on trouva seize anciens king [3] ou pierres sonores sur le bord d'une rivière [4]. Il regarda ce fait comme l'un des plus glorieux de son

[1] Tong-fang-so. *Discours à l'empereur Vou-ti*, dans la collection indiquée à la note précédente, t. II, p. 444.

[2] Du Halde *Description de la Chine*, t. I, p. 389.

[3] Voyez sur le king, chap. VIII, § 16.

[4] *Essai sur les pierres sonores* à la suite du mémoire d'Amiot p. 258.

règne[1], ce qui prouve l'importance que l'on attachait à recueillir les débris des anciens intruments qui avaient pu échapper aux barbares proscriptions de Tchi-chi-hoang-ti.

Vers la même époque et particulièrement depuis l'an 8 jusqu'à l'an 23, sous le règne de Ouang-mang, il parut plusieurs livres relatifs à la musique. Les savants Chinois en font peu de cas et prétendent que tous les systèmes qu'ils renferment sont entachés d'erreurs[2].

Quelque temps après, vers l'an 60, Pao-yé, président du tribunal de la musique et des rits, fit de grands efforts pour ramener l'art à sa pureté primitive. Toute la doctrine des anciens fut par lui développée dans un savant ouvrage que les lettrés accueillirent avec transport : les praticiens en jugèrent autrement ; ayant pris l'habitude de certaines formules et ne voulant point les quitter, ils firent naître une foule de difficultés sur l'exécution des plans de Pao-yé, en sorte que, malgré l'influence que lui donnait sa position, il ne put accomplir la réforme qu'il projetait[3].

Les Tsin postérieurs qui montèrent sur le trône en 265 donnèrent un libre cours à leur goût pour les plaisirs, et nous voyons un des empereurs de cette dynastie, Tching-ti avoir à sa cour jusqu'à dix mille femmes chantant ou jouant des instruments[4]. Ngai-ti, le troisième de ses successeurs, s'efforça, au contraire, de remédier aux abus qu'entraînaient de telles habitudes ; nous avons de lui une pièce assez intéressante par laquelle ce prince destitue tout le corps de la musique

[1] *Essai sur les pierres sonores*, p. 258.
[2] Tsai-yu, dans Amiot, p. 116.
[3] Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 46.
[4] De Mailla. *Histoire de la Chine*, etc. t. IV.

palatiale ; voici en substance ce que porte cette déclaration :

« Trois grands désordres règnent aujourd'hui parmi nous : la prodigalité dans les festins, les vêtements, etc., le goût des ornements inutiles et la passion pour la musique tendre et efféminée qui nous vient des provinces de Tchin et de Ouei. La prodigalité amène le désastre des familles ; elles tombent à la troisième génération, et l'empire en est appauvri. Le goût des vains ornements fait que beaucoup de gens abandonnent l'agriculture pour s'adonner aux professions les plus inutiles. Enfin les compositions molles et efféminées inspirent la débauche et énervent l'âme. Vouloir que l'innocence et l'abondance règnent dans un état où des obstacles de ce genre leur sont opposés, c'est vouloir qu'une source toujours bourbeuse forme un ruisseau limpide. Kong-fou-tsée avait raison de dire que la musique de Tchin devait être rejetée parce qu'elle inspire le déréglement des mœurs.

« Par ces présentes nous cassons notre musique et tous les officiers qui la dirigeaient. Quant à la musique usitée pour la cérémonie *Tiao*, il n'y est rien changé non plus qu'à la musique militaire. Ce sont là choses approuvées par les livres sacrés [1]. »

Une glose nous fait connaître que cette réforme épargna au trésor les appointements et l'entretien de quatre-cent-quarante musiciens, sans nous apprendre ce que l'on fit pour assurer l'existence de ces pauvres gens qui ne faisaient qu'exécuter ce qui leur avait été enseigné.

L'empereur Kang-hi, qui se faisait gloire d'aimer

[1] Nien-ngan. *Recueil impérial*, etc., traduit par Hervieu ; dans Du Halde, t. II, p. 405.

beaucoup la musique, approuvait plus tard cette déclaration. La musique, dit-il à ce propos, a la vertu de calmer le cœur; c'est par cet endroit qu'elle est chère au sage. D'ailleurs un divertissement de ce genre offre aux princes une étude utile et facile, car il peut à chaque instant faire au gouvernement l'application des règles de la musique. Quant aux compositions molles et lascives, elles ne sauraient offrir de tels avantages; on doit les rejeter, elles occasionnent une dépense superflue [1].

Il paraît que ces réformes furent peu imitées, car nous voyons en 289 un roi de la province d'Ou, qui entretient dans son palais cinq mille comédiennes [2], qui passent ensuite dans celui de Tsin-ou-ti, quatrième successeur de l'auteur de la déclaration réformatrice, prince méprisable malgré le goût qu'il avait pour l'art musical; son plus vif plaisir était d'enivrer les grands personnages de sa cour en les invitant à des orgies qui se prolongeaient toute la nuit. Lorsqu'on lui faisait des remontrances à ce sujet, il écoutait patiemment ceux qui les lui adressaient; puis les invitait à dîner pour le jour même, et les faisait boire si copieusement, qu'il fallait les reporter chez eux [3].

Sous le premier empereur de la dynastie de Leang, qui prit les rênes du gouvernement en 503, la musique et la comédie furent bannies du palais impérial; Kao-tsou-ou-ti était d'ailleurs un assez bon prince, et ce fut lui qui établit les honneurs funèbres annuels en l'honneur de Kong-fou-tsée, dans lesquels la musique joue un rôle d'une certaine importance; mais il avait

[1] Nien-ngan. *Recueil impérial*, etc., p. 405.
[2] De Mailla. *Histoire de la Chine*, t. IV, p. 497.
[3] De Mailla, t. V, p. 191.

l'esprit faible; les bonzes s'emparèrent de lui, et il finit malgré les représentations les plus pressantes et les plus recommandables, par s'affilier à cette secte superstitieuse et méprisable.

Suen-ti, avant-dernier empereur de la dynastie des Tchin, aima passionnément la musique; mais il était réservé au premier des Souy, monté sur le trône, en 581, sous le nom de Kao-tsou-wen-ti d'introduire dans l'art véritable une réforme. Il voulut qu'en musique, ainsi que dans la littérature, on bannît des compositions les embellissements recherchés et les vains ornements uniquement propres à flatter l'oreille; à l'avenir les compositeurs devaient surtout s'attacher à la consistance du fond et les littérateurs à la solidité du raisonnement [1].

Le second empereur de la dynastie des Tang, Tay-tsoung fut presque à tous égards un des plus estimables souverains qui ait gouverné l'empire chinois. Lorsqu'il prit possession du trône en 626, il voulut que la musique employée dans les cérémonies du palais fût la même que celle dont il avait fait usage n'étant encore que prince de Tsin; comme les grands lui en témoignaient leur étonnement: Ne trouvez pas étrange, leur dit-il, que je conserve cette musique qui n'a rien qui se ressente des douceurs et de l'aménité des lettres, c'est pour ne pas oublier les fatigues de la guerre et avoir plus d'attention et de zèle à conserver la paix [2].

Lorsque l'empire fut tout à fait tranquille vers l'an 640, Tay-tsoung voulut compléter la pensée de Kao-tsou-wen-ti, et pour ramener le goût de la bonne musique, il fit faire des recherches sur celle qui avait été

[1] Du Halde. *Description de la Chine*, t. I.
[2] De Mailla. *Histoire de la Chine*, t. VI, p. 14.

en usage aux temps anciens; dans ce but, il ordonna que tout ce que l'on pourrait trouver sur cette importante matière en livres comme en instruments fût envoyé à la cour. Une foule d'ouvrages, de fragments, de mémoires tant anciens que nouveaux furent adressés et remis à une commission de savants qui devaient les examiner et en comparer le contenu avec ce que l'on trouvait à cet égard dans les King et les Annales de l'empire. Le résultat de cet examen et des recherches auxquelles il donna lieu fut consigné dans un ouvrage dont Tsou-siao-sun et Tchan-ouen-cheou furent les rédacteurs. Les auteurs auxquels s'attachèrent surtout ces deux lettrés furent King-fang, qui florissait vers l'an 48 de l'ère vulgaire, et Lin-tcheou-kiéou, contemporain et ami de Kong-fou-tsée [1]. On reconnut que les anciens, ayant fait partir leurs échelles modales de chacun des différents lu ou degrés du système général, avaient en conséquence fait usage de quatre vingt-quatre modulations ou transpositions [2]. On fit, en présence de l'empereur, des expériences sur des séries d'anciennes cloches et d'anciens king [3] déterrés depuis peu. Ces opérations valurent à Tay-tsoung presque autant d'éloges que lui en avaient mérité les faits les plus éclatants de son règne; on le compara aux cinq Mi (Fou-hi, Chen-noung, Hoang-ti, Yao et Chun). Rien en effet, disent les auteurs chinois, ne rapproche plus le grand Tay-tsoung des premiers fondateurs de la monarchie chinoise, que les soins qu'il se donna pour le rétablissement de la bonne et véritable musique [4].

[1] Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 31.
[2] Voyez le chapitre IV et suiv.
[3] Voy. chap. VIII, § 14 et 16.
[4] Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 47.

« Ce n'est pas sans raison, disait ce prince, que les anciens ont institué la musique ; elle est utile pour gouverner, car elle réjouit le cœur de ceux qui l'entendent, dissipe la tristesse et dispose les esprits à recevoir les lois qu'on veut leur imposer : tel est à mon avis le but que les anciens se proposaient dans la composition de leurs chants. Sans doute, ajouta l'un des mandarins présents nommé Ouei-tching, nous apprenons des anciens qu'un bon gouvernement ne consiste pas à posséder des trésors remplis d'or, d'argent et de pierreries ; que, de même, la musique ne consiste pas dans les tambours, les cloches et les autres instruments ; la musique n'est pas seulement instituée pour flatter agréablement l'oreille, elle doit aussi servir à dissiper la discorde et être le lien des cœurs [1]. »

D'après ces observations, Tay-tsoung adopta pour sa dynastie les airs composés sous le règne précédent par le père de Tsou-siao-sun [2]. C'est, en effet, un usage reçu en Chine que chaque dynastie emploie pour les principales cérémonies de la cour, des compositions qui continuent d'être exécutées sous les règnes suivants jusqu'à l'extinction ou le renversement de la famille impériale [3].

Tay-tsoung fit aussi composer une danse guerrière accompagnée d'une musique analogue ; elle devait inspirer aux soldats la vertu qui fait les héros [4].

Tous les successeurs de ce grand prince paraissent avoir singulièrement aimé la musique et les représen-

[1] De Mailla. *Histoire de la Chine*, t. VI, p. 57.

[2] Là-même.

[3] Li-koang-ti, traduit avec des observations par Amiot, et analysé par Arnaud, dans les *Variétés littéraires*, t. II, p. 283.

[4] Li-koang-ti traduit par Amiot, fragment cité dans *le Dictionnaire de danse* p. 77,

tations théâtrales. Ainsi Mou-tsoung, monté sur le trône en 821, fréquentait les comédiens qu'il avait à son service, il ne se plaisait qu'avec eux et les comblait de richesses; en vain les censeurs de l'empire faisaient-ils à ce sujet des représentations; elles n'étaient pas écoutées[1]. Siuen-tsoung qui régna vingt-six ans plus tard eut le même goût pour la musique et les pièces de théâtres, mais il montra sur ce point beaucoup de discernement, et, quoiqu'il fût plein de bonté et de générosité pour les comédiens de son palais, il ne souffrit jamais qu'ils s'écartassent du devoir ou manquassent de respect aux convenances; on cite à ce propos deux faits dignes d'être conservés. Un jour Tchou-han-tchin, chef de la troupe comique, se permit dans une pièce de faire quelque allusion aux affaires du gouvernement. Siuen-tsoung écouta tout avec un grand sérieux; mais, la représentation terminée, il fit venir Tchou-han-tchin, lui adressa une vive réprimande, lui disant qu'il était payé pour délasser l'esprit du souverain et non pour s'ingérer dans les affaires de l'état; il l'envoya ensuite en exil.

Une autre fois, un musicien nommé Lo-tching, pour lequel l'empereur professait une estime particulière à cause de son rare talent, commit un meurtre et fut mis en prison jusqu'à ce que la sentence qui devait le condamner à mort fût prononcée. Plusieurs personnes s'employèrent alors pour obtenir sa grâce, et particulièrement les musiciens qui présentèrent en corps un placet : « Lu-tching, y était-il dit, a doublement mérité la mort à raison de son crime et de son ingratitude envers l'empereur qui l'avait comblé de bienfaits ; mais à l'égard du talent, il n'a pas son second, en sorte qu'il

[1] De Mailla. *Histoire de la Chine*, t. VI, p. 432.

serait difficile de réparer sa perte. » Siuen répondit à ce placet : « Vous craignez la perte des talents de Lou-tching, et moi je crains celle des règles du gouvernement de Kao-tsou et du grand Tay-tsoung. » La sentence fut confirmée[1].

Le successeur de Siuen-tsoung, nommé Y-tsoung, aima comme lui la musique et les représentations scéniques, mais il ne l'imita point dans le respect pour les lois et les usages. Uniquement occupé de ses plaisirs, il donnait chaque mois dix à douze grands festins et se plaisait à faire manger les musiciens à sa table[2]; il aimait, en outre, à se transporter d'un lieu à un autre, et n'emmenait jamais pour l'accompagner moins de dix mille personnes parmi lesquelles se trouvaient cinq cents comédiens.

Ce prince avait à son service un musicien nommé Li-ko-ki, lequel possédait un talent admirable pour composer des airs de son goût. Un jour qu'il venait d'entendre une composition nouvelle de Li, l'empereur, sans tenir compte de sa profession, le nomma capitaine de ses gardes. Ce fut un grand scandale; on cita des empereurs qui, ayant eu l'idée de récompenser par des dignités les musiciens ou comédiens à leur service, y avaient toujours renoncé par suite des représentations qui leur avaient été faites. Y-tsoung tint bon, et le musicien Li-ko-ki fut mis à la tête des gardes du palais[3], sans pour cela renoncer à sa profession, car, quelque temps après, il composa la musique destinée aux funérailles de l'impératrice[4].

[1] De Mailla. *Histoire de la Chine*, t. IV, p. 506.

[2] Gaubil. *Abrégé de l'histoire chinoise de la grande dynastie Tang*, dans les *Mém. concernant les Chinois*, t. XVI, p. 247.

[3] Gaubil. Là même. — De Mailla. *Histoire de la Chine*, t. VI, 517.

[4] De Mailla, t. VI, p. 526.

Hi-tsoung, successeur de Y-tsoung en 874, était habile à tous les exercices, et ne connaissait pas d'égal en ce qui touche la musique[1].

Les épouvantables désastres qui accablèrent l'empire sous le dernier prince de la dynastie des Tang, Tchao-suen-tsoung, ne furent pas moins préjudiciables à la musique qu'à tout le reste. L'empereur s'étant enfui de la capitale, le palais fut pillé et les instruments de musique qui s'y conservaient détruits, dispersés ou emportés en Tartarie. Aussitôt que la tranquillité parut se rétablir, on en fabriqua de nouveaux, mais ils ne furent pas confectionnés selon les règles voulues ; sur la plainte des officiers chargés de la direction des cérémonies, on fit rechercher les anciens instruments et surtout les séries de cloches représentant l'échelle musicale. On offrit aux Tartares des sommes immenses pour racheter celles qu'ils avaient entre les mains, mais il fut impossible de les leur retirer ; ils traînèrent l'affaire en longueur et finirent par répondre qu'ils ignoraient ce qu'étaient devenus les instruments enlevés au palais impérial[2]. Ne doit-on pas ici admirer cet abandon volontaire de sommes considérables, dans l'espoir de conserver les principes régulateurs de l'art et regretter que ces offres si généreuses n'aient point obtenu de résultat.

Sous les cinq petites dynasties qui suivirent de 907 à 960, l'empire ne cessa pas d'être en proie aux troubles et aux révolutions de palais, on n'eut guère le temps de remédier au désordre de la musique, mais on la cultiva toujours, et, parmi les princes qui à cette époque se succédèrent si rapidement, on en remarque

[1] De Mailla, *Histoire de la Chine*, t. VI, p. 544.
[2] Amiot. *De la mus. des Chinois*, p. 48

dont les actes annoncent pour l'art musical une véritable passion. Ainsi Tchouang-song, fondateur de la petite dynastie des Héou-tang, monté sur le trône en 923, n'étant encore que prince de Tsin, avait donné à l'un de ses musiciens le gouvernement d'une province[1]. A peine était-il en possession de l'empire, qu'il renouvela cet acte en nommant un comédien de la troupe du palais à l'un des meilleurs gouvernements. On lui fit à ce sujet des représentations auxquelles il promit de faire droit, mais les autres comédiens en firent à leur tour, et l'empereur dit aux censeurs que pour cette fois il fallait que la nomination eût lieu comme il l'avait décidé[2]. Tchouang-soung faisait mieux encore, car il jouait lui-même la comédie[3]; les mandarins ne pouvaient concevoir une semblable dérogation dans un souverain qui se moquait d'eux et aurait eu, en somme, parfaitement raison, si malheureusement son goût pour les représentations théâtrales ne lui eût fait abandonner une moitié de son pouvoir aux eunuques du palais, et l'autre moitié aux musiciens et aux comédiens qui l'entouraient; pour obtenir quelque grâce, il n'y avait pas de plus sûr moyen que de gagner ceux-ci et d'avoir leur protection[4]; à cet égard les représentations des lettrés étaient assurément très-fondées.

Sous les Song, qui régnèrent depuis 960 jusqu'en 1279, les lettres et les arts reprirent une nouvelle vigueur; jamais on n'écrivit autant de livres qu'à cette époque. Les ouvrages de littérature musicale ne furent pas les moins nombreux, mais ils furent presque tous

[1] De Mailla. *Histoire de là Chine*, t. VII, p. 190.
[2] Le même, t. VII, p. 217.
[3] Du Halde. *Description de la Chine*, t. I.
[4] De Mailla. *Histoire de la Chine*, t. VII, p. 212.

composés d'après de faux principes; plusieurs lettrés rejetèrent sans plus d'examen ce qu'ils n'entendaient pas ou ce qui, dans les découvertes et les travaux des anciens, leur paraissait trop simple et trop naturel[1]. D'autres, prétendant que l'on trouvait tout dans les anciens livres, voulurent en même temps les interpréter à leur façon, et de manière à les faire cadrer avec leurs propres erreurs[2]. On parla longuement et avec emphase des antiques instruments sans toucher rien qui eût trait aux principes d'après lesquels ils étaient construits, en sorte que, quand l'on en vint à l'œuvre, on réussit fort mal; des séries de douze cloches furent fondues; les lettrés et l'empereur en demeurèrent charmés, et celui-ci ordonna que les anciennes cloches de sa musique seraient remises à la fonte, et employées de nouveau pour la confection de cloches établies d'après les nouveaux principes. Les musiciens qui trouvaient faux tous les tons de ces nouvelles cloches furent très-offensés qu'on les forçât de s'en servir. Obligés néanmoins de se conformer aux ordres du souverain qui apparemment ne connaissait pas la maxime *tractent fabrilia fabri*, ils tâchèrent que les pièces qui pouvaient constater la régularité de l'ancien système ne fussent pas anéanties, et parvinrent ainsi à sauver un assortiment complet d'anciennes cloches qui se trouvait dans le tribunal de la musique et des rits. Ces cloches furent enlevées, mais, au lieu de les livrer aux fondeurs, les bas officiers du tribunal, du consentement tacite de leurs supérieurs, les enterrèrent de nuit dans une des cours du palais; elles furent déterrées plus tard, et

[1] Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 31.
[2] Le même, p. 48.

servirent de modèle pour en fondre de semblables [1].

Sous cette dynastie, on changea l'ordre des corps producteurs du son; ce changement, qui dans les idées chinoises avait une grande importance, s'est maintenu depuis cette époque [2].

En ce même temps on continuait de beaucoup écrire sur toutes les parties de la musique, et particulièrement sur les lu [3]; mais ces travaux ne paraissent avoir eu aucun esprit d'ensemble; il semblait que l'unique but qu'on se proposât fût de déduire de la musique certains rapports avec les trigrammes de Fou-hi; l'art lui-même était oublié [4].

Toutefois, quelques lettrés surent échapper à la contagion; bien loin d'obscurcir les écrits des anciens par des combinaisons et des allégories nouvelles, ils prouvèrent, au contraire, que celles dont on s'était servi anciennement n'étaient à l'égard des principes qu'accessoires et surérogatoires. On doit à ces judicieux écrivains la reproduction de livres anciens concernant la musique, qu'ils firent réimprimer [5] tels qu'ils avaient été originairement écrits, et sans les engloutir dans un déluge de verbeux commentaires et de pédantesques élucubrations.

La dynastie des Yuen ou Mongoux, qui succède à celle des Soung, en 1280, continue, autant que les guerres incessantes le permettent, à favoriser l'art musical. Gin-tsoung, quatrième empereur de cette dynastie, veut mettre à la tête du tribunal des rits le comédien Tsao-yao-tchou, déjà parvenu à des fonctions im-

1 Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 49.
2 Le même, p. 34.
3 Voyez chapitre III et suiv.
4 Amiot, p. 32. — V. aussi le premier *Excursus* de ce livre.
5 Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 34.

portantes; mais il y renonce sur les représentations qui lui sont faites [1]. Je note le plus souvent les faits de ce genre, parce qu'ils me semblent caractéristiques: dans un pays où les moindres détails sont réglés de temps immémorial pour le souverain, comme pour toutes les classes de la société, la violation de certains usages prouve de la part de ceux qui en courent le risque un goût et une volonté bien décidés, et dont par conséquent l'observation ne doit pas être négligée dans l'histoire de l'art. C'est par la même raison que Chun-ti, dernier empereur de la dynastie des Mongoux, ne doit pas être passé sous silence. Un des ministres de ce prince, voulant favoriser son goût pour la volupté, introduisit dans le palais deux troupes de danseuses, qu'il fit venir du Thibet, et qui par les pantomimes pleines de grâce et de lasciveté [2] qu'elles exécutaient chaque jour devant l'empereur, qui paraissait y prendre toujours un nouveau plaisir, achevèrent d'énerver son courage et d'affaiblir son tempérament [3]. Il fut détrôné, et mourut en 1370.

Sous les Ming, les guerres continuelles contre les Tartares ensanglantèrent les provinces, et la musique se ressentit de ces désastres; on le reconnaît dans la belle réponse que fit Hong-ou, autrement Tay-tsou, fondateur de la dynastie au président du tribunal des rites, qui, accompagné des grands du royaume, vint annoncer à l'empereur l'intention de lui donner une fête, dans un temps où les troubles étaient momentanément apaisés. « Les anciens princes de la Chine, dit-il, étaient sensibles aux accords de la musique, et

[1] De Mailla. *Histoire de la Chine*, t. IX, p. 509.
[2] Sur ces danses, voyez chapitre XI.
[3] De Mailla. *Histoire de la Chine*, t. IX, p. 607.

pendant la paix, c'était pour eux un plaisir de l'entendre. Suis-je dans le même cas? Partout le peuple se ressent encore des calamités de la guerre ; au moment où je parle, peut-être nos troupes sont-elles aux prises avec l'ennemi ; quand ces braves exposent leur vie pour mon service, dois-je m'occuper de plaisirs et de réjouissances [1]? »

Youg-lo, qui gouvernait l'empire au commencement du quinzième siècle, fit fondre des cloches du poids de 60,000 kilogrammes [2]. Cette bruyante innovation mérite à peine d'être mentionnée comme fait musical; mais une opération de la plus haute conséquence, en adoptant les idées des Chinois sur la musique, s'exécuta en 1573, sous l'empereur Ouan-ly, que l'on appelle aussi Chin-tsoung; elle mérite d'être racontée avec quelque détail.

Depuis les Han, c'est-à-dire depuis l'an 179 avant l'ère vulgaire jusqu'à celle où nous sommes arrivés, les règles pour la fixation du rapport des lu entre eux avaient continuellement varié, et finalement étaient devenues tout à fait arbitraires; chacun les fixait à sa guise, et l'on assurait toujours que l'on avait suivi ponctuellement la méthode et les préceptes des anciens.

Enfin Tsai-yu, prince de la famille royale [3], aidé des plus habiles théoriciens de l'empire, entreprit de rendre à la musique son ancien lustre, en la ramenant autant que possible aux règles qui avaient été fixées sous Hoang-ti, c'est-à-dire dans l'antiquité la plus reculée. Voulant d'abord fixer immuablement les dimensions des tuyaux, il prit pour base les mesures usitées

[1] De Mailla. *Histoire de la Chine*, t. X, p. 44.
[2] Du Halde. *Description de la Chine*, t. I.
[3] Amiot, *De la musique des Chinois*, p. 33.

du temps des Hia. Il leur donna la préférence par la raison, dit-il[1], que les mesures des Chang étaient trop longues et celles des Tcheou trop courtes, tandis que celles des Hia tenaient un milieu entre les unes et les autres : d'ailleurs les Hia étant plus rapprochés de l'époque de Hoang-ti, il était à présumer qu'ils n'avaient point encore oublié tout ce qui s'était fait sous cet illustre empereur.

Tsai-yu n'épargna ni soins, ni recherches, ni expériences pour régénérer la musique; il consulta tous ceux qui étaient capables de l'éclairer ; il examina les monuments les plus anciens et les plus authentiques. Des fragments d'écrits et des empreintes datant évidemment de la plus haute antiquité lui donnèrent lieu de pouvoir affirmer qu'il avait retrouvé le pied primitif du temps de Hoang-ti équivalent à la longueur du tuyau qui sonne le hoang-tchoung ou *fa*, premier des lu ou tons Chinois.

Lorsque les idées de Tsai-yu furent bien arrêtées, il jeta en fonte un pied-étalon, composé de six parties de cuivre et d'une d'étain fin. Ce pied, de forme carrée, est creux à l'intérieur ; l'une des quatre faces représente le *lu-tché* ou pied des lu, divisé en neuf pouces et chaque pouce en neuf lignes ; c'est la face appelée face de devant. Le côté, appelé face de derrière, représente le *tou-tché* ou pied de compte divisé en dix pouces, qui se subdivisent en dix lignes ; c'est celui dont on se sert pour les calculs de dimension des tuyaux sonores. Sur le côté gauche se trouvent trente-deux caractères qui indiquent ses subdivisions et le nombre de grains de millet (douze cents) que contient sa partie concave. Une autre inscription placée sur la

[1] Dans AMIOT. *De la musique des Chinois*, p. 102.

face droite et formée également de trente-deux caractères, est conçue en ces termes : « Ainsi que l'unité est le principe de tout, de même le hoang-tchoung est l'origine de toute mesure. On évite toute erreur en se réglant sur le hoang-tchoung. Les huit sons, les sept modes ou principes, les cinq tons, le calcul, la mesure, la géométrie, la balance et les poids, tout se trouve réuni dans le pied et dans le yo [1]. » Le *yo* est la mesure de capacité correspondante à la partie concave du pied ou du tuyau sonnant le hoang-tchoung ou *fa*.

Quoi qu'il en soit de ce rapprochement, Tsai-yu, après avoir établi, comme on vient de le voir, le lu hoang-tchoung, c'est-à-dire le ton fondamental, régla de nouveau les tons suivants, et fixa l'échelle chinoise telle qu'on la trouvera décrite au chapitre quatrième. Le résultat de ses recherches fut exposé dans un livre intitulé *Lu-lu-tsing-y*, c'est-à-dire *Claire explication sur les lu;* Tsai-yu l'offrit à l'empereur en 1596 [2]. C'est à cet écrivain que nous devons tout ce que nous savons de positif sur le système musical chinois; il a réussi à débrouiller un chaos dans lequel Amiot se serait immanquablement perdu; c'est surtout en empruntant les idées du prince chinois que le missionnaire français est parvenu à se rendre intelligible.

Cependant ni Amiot, ni son annotateur Roussier n'ont remarqué en quoi consistait le principal mérite des travaux de Tsai-yu; ils n'étaient ni l'un ni l'autre assez praticiens pour en sentir tout le prix, et, d'ailleurs, le système particulier que s'était fait Roussier le rendait mauvais juge à cet égard comme à tant d'autres. Tsai-yu ne s'est pas borné à faire des recherches

[1] Amiot. *De la musique des Chinois,* p. 104.
[2] Amiot, p. 33, note 2.

pour la détermination du ton primordial, ce n'eût été là qu'une affaire d'assez mince importance ; il n'a pas seulement répandu la lumière sur une théorie fort obscure et qu'il avoue lui-même [1] être hérissée de difficultés ; ce qui à nos yeux constitue surtout sa haute réputation, c'est que ses travaux ont produit une échelle disposée d'après les règles du tempérament égal, seul conforme à la nature, et comme l'a dit un physicien justement célèbre, seul adopté par les musiciens sensés et ennemis de tout esprit de système [2]. On sait que le tempérament égal consiste à répartir sur tous les intervalles, excepté l'octave, la différence qui existe entre le nombre réel de vibrations de chaque ton et les divers rapports sous lesquels les tons peuvent être considérés entre eux ; quand cette opération est bien faite, l'altération des intervalles devient à peu près imperceptible ; il n'en résulte du moins aucun effet désagréable à l'oreille. Eh bien ! les calculs de Tsai-yu l'ont conduit précisément aux résultats adoptés par les meilleurs acousticiens de l'Europe [3], et il aurait, même par rapport à eux, le droit d'antériorité. Nous ignorons comment le savant prince chinois a opéré, nous ne savons pas même s'il a indiqué à cet égard quelque méthode à suivre. Pour connaître ces détails, il faudrait posséder la traduction complète de son livre ; un passage cité par Amiot [4] semblerait indiquer que c'est en rapprochant les résultats obtenus par le calcul binaire et par le calcul ternaire, et faisant servir l'un de correctif à l'autre, qu'il est arrivé à la découverte de la vérité.

[1] Dans Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 116.
[2] Chladni. *Traité d'Acoustique*, p. 35. Ed. de Paris, 1809.
[3] Voyez chapitre IV.
[4] Amiot. *De la musique des Chinois.*, p. 94.

Tsai-yu fabriqua lui-même un *lu-tchun* ou instrument régulateur des sons, dont nous dirons quelque chose en parlant des instruments à cordes [1]. La description que l'auteur en a donnée [2] prouve que ce n'était qu'un instrument dont l'accord se vérifie par unisson, comme nous faisons pour la guitare, en comparant le ton d'une corde déjà fixée avec ce même ton pris sur celle que l'on veut amener au degré convenable en la tendant ou en la détendant. Du reste, l'invention du lu-tchun n'appartient pas à Tsai-yu; cet écrivain cite lui-même [3] un auteur qui en faisait mention environ cinq cents ans avant l'ère vulgaire, sous la dynastie des Tcheou.

Celle des Ming qui finit lorsque les Tartares eurent définitivement conquis l'empire de la Chine, en 1644, ne nous offre plus aucun fait digne d'être conservé. Chun-tchi, fondateur de la dynastie des Tsing, n'eut guère le temps de penser à la musique; mais le long règne de son fils Kang-hi, de 1662 à 1723, et le rétablissement de la tranquillité ramenèrent le goût des arts constamment protégés, encouragés, cultivés par cet empereur dont on ne peut en général que louer la conduite, bien que les panégyriques de tout genre publiés à son sujet par les jésuites français puissent paraître quelque peu suspects, car ce prince avait fait plus que tolérer le christianisme, il l'avait souvent favorisé, et l'on crut même un instant qu'il allait embrasser la religion du Christ. C'est pour cela qu'en parlant de la splendeur de son règne et de l'éclat de ses victoires, les jésuites prirent une sorte d'habitude

[1] Chapitre VIII, § 5.
[2] Dans Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 150.
[3] Là-même.

de le comparer à Louis XIV, son contemporain ; ce qui était le dernier éloge qu'on pût alors donner à un prince étranger [1] ; il est probable, au contraire, que la postérité chinoise lui reprochera d'avoir été trop indulgent et trop facile pour les *bonzes d'occident*, en excusant cette extrême bonté par le désir qu'il avait d'acquérir des connaissances nouvelles [2].

Cette envie de s'instruire ne pouvait manquer de s'étendre à la musique ; aussi fut-il frappé d'admiration en voyant le mécanisme d'un clavecin, et voulut-il que deux de ses musiciens apprissent à en toucher [3] ; il paraît que les élèves firent peu de progrès, ils n'avaient peut-être pas des maîtres fort habiles.

Mais ce qui excita pardessus tout l'admiration de l'empereur, ce fut de voir le père Pereira écrire un air que venaient d'exécuter les musiciens impériaux, et le chanter ensuite au grand étonnement de tous ceux qui étaient présents [4]. L'empereur ne pouvait se rendre compte de cette opération si simple pour nous, si étrange pour lui ; il voulut qu'elle fût renouvelée, et chanta lui-même quelques phrases que Pereira n'eut pas de peine à noter et à répéter après lui. « La musique d'Europe est incomparable, s'écria aussitôt l'empereur enchanté, et ce lettré n'a pas son pareil dans l'empire ; » il voulut qu'un tel talent fût utilisé, et ordonna d'abord au père Pereira et ensuite à Pedrini, missionnaire de la propagande, de rédiger un ouvrage où fussent expliqués les principes de la musique euro-

[1] Abel-Remusat. *Biographie universelle* (Michaud). Art. *Kang-hi*, t. XXII, p. 560.

[2] Abel-Remusat. Là-même.

[3] Trigault. *Expeditio christiana apud Sinas*.

[4] Trigault et Grosier. *La Chine*, t. VI, p. 281.

péenne [1]. Heureusement que ces religieux s'étaient pourvus de livres, et qu'avec leurs secours et les connaissances musicales qu'ils pouvaient posséder par eux-mêmes, ils s'acquittèrent, selon leur pouvoir, de la tâche qui leur était imposée. « Les peines qu'ils se donnèrent (c'est Amiot qui parle) eurent le succès le plus heureux; l'empereur non-seulement approuva ce qu'ils avaient fait, mais il ne dédaigna pas de se dire le compagnon de leurs travaux et de publier qu'il avait eu une grande part à leur ouvrage sur la musique. Le livre fut imprimé dans l'enceinte même de son palais; tout en était beau, papier, caractères, impression. Sa majesté en distribua des exemplaires aux préfets et aux grands de son empire. Quelques uns, pour faire leur cour, se donnèrent la peine d'étudier les différentes combinaisons des notes *ut re mi fa*, etc., et d'apprendre par cœur quelques airs qu'ils jouaient assez bien sur des instruments à l'européenne; mais comme dès leur plus tendre enfance ils étaient accoutumés à entendre parler des *lu*, du son de la pierre et de celui de la peau, du son du bois et de celui du métal, du son des instruments à cordes et de celui des instruments à vent; comme ils avaient entendu faire des applications des tons de la musique aux vertus morales et aux qualités physiques de presque toutes les choses de la nature, que d'ailleurs les principes de la musique européenne ne leur présentaient pas des idées aussi magnifiques (je cite toujours Amiot), ils n'hésitèrent pas dans le fond de leur cœur sur la préférence. Le figuré l'emporta sur le réel, et les préjugés firent taire la conviction [2]. »

[1] Arnaud. Extrait d'un livre de Li-koang-ti, sur l'ancienne musique chinoise, traduit par Amiot. Dans les *Variétés littéraires*, t. II, p. 280.
[2] Là même.

Ceci mérite quelques réflexions : d'abord on peut conjecturer sans beaucoup de risque que le livre de Pereira et Pedrini n'était pas un chef-d'œuvre; les deux bons ecclésiastiques étaient des musiciens improvisés, des écoliers subitement devenus maîtres [1]; or quiconque a l'habitude de l'enseignement et se fait une juste idée de la composition d'un livre élémentaire, sait combien il faut d'expérience pour y bien réussir. A l'égard de l'honneur que leur fit Kang-hi de s'associer à leurs travaux, il en fait autant pour tous les travaux exécutés par ses ordres, lesquels paraissent même sous son nom [2]. Il ne faut pas non plus s'étonner du peu de faveur qu'éprouva en Chine le système musical européen : pour qu'il eût eu quelque chance d'être goûté, il aurait fallu précisément conserver les idées chinoises, qui ne gênaient en rien l'exposition de notre système de tonalité, de mesure et de notation. Il fallait surtout bien se garder de présenter dès l'abord des airs nouveaux pour les Chinois; on devait, au contraire, pendant longtemps ne leur montrer que l'application de notre système aux airs qu'ils connaissaient le mieux. Enfin, il eût été surtout nécessaire pour apprendre la musique européenne à ces peuples, de bien connaître celle dont ils faisaient usage; de même que, pour bien enseigner une langue, il faut connaître non-seulement cette langue, mais encore posséder celle des individus que l'on veut instruire; dans cette hypothèse encore est-il fort douteux que les musiciens chinois eussent eu la volonté ou même la capacité de comprendre en quoi la musique européenne est supérieure à la leur; un système artiel

[1] Trigault. *Expeditio christiana apud Sinas.*
[2] Abel-Remusat. Article précité.

ou littéraire ne saurait être imposé à un peuple tout d'une pièce, surtout quand il en possède un qui, à son jugement, est toujours le meilleur; pour y introduire même de simples modifications, il faut du temps et des circonstances favorables. Nous verrons ailleurs [1] quels sont les reproches que les Chinois adressent à notre musique, et nous examinerons ce qu'ils peuvent avoir de fondé; mais dans le cas qui nous occupe, il n'y a aucunement lieu de s'étonner de la conduite des musiciens et des lettrés.

Les missionnaires ont prétendu que Kang-hi avait entrepris de faire adopter les principes de la musique européenne [2], et qu'il y renonça dans la suite au souvenir des ruisseaux de sang qu'avaient fait couler ses ancêtres pour contraindre les Chinois à se faire raser les cheveux à la manière des Tartares; il ne voulut point renouveler ces sanglantes tragédies en exposant ses peuples à la désobéissance pour une chose qui au fond n'en valait pas la peine [3]. Nous pensons que la première partie de cette proposition n'est pas exacte; Kang-hi avait pu vouloir tenter des essais, mais un prince, généralement sage et connaissant bien les peuples qu'il gouvernait, n'avait fort probablement à cet égard aucune détermination arrêtée pour l'avenir.

Quoi qu'il en soit, ce monarque s'était plaint à plusieurs reprises de la perte de l'ancienne musique et des anciennes danses, ainsi que du peu d'ardeur des lettrés dans la recherche des moyens de remédier à cet état de choses; il en adressa même des reproches à ceux qui approchaient le plus de sa personne, les pressant

[1] Dernier chapitre de ce livre.
[2] Arnaud, *Variétés littéraires*, t. II. p. 280.
[3] Le même, p. 283.

de ne rien omettre pour ressusciter ces arts merveilleux qui dans les temps antiques avaient une si puissante influence sur les destinées de l'empire. Li-koang-ti, dont j'ai déjà parlé [1], s'appliqua aussitôt à des travaux sérieux sur cette matière : l'empereur avait ordonné qu'on recherchât et qu'on rassemblât tous les anciens documents que l'on pourrait découvrir. Li eut le bonheur de déterrer un livre, qui, sous un titre modeste, offrait un tableau des usages de la plus haute antiquité, en ce qui touche la musique et la danse ; il prépara une nouvelle édition de ce livre, avec un commentaire et une analyse de tous les écrits du même genre qu'il put rencontrer dans les bibliothèques impériales [2]. On a vu quel avait été le sort de ce livre, qui périt dans un incendie, et fut refait de nouveau par son laborieux auteur [3]. Il a depuis sa publication continué à jouir en Chine d'une estime générale et méritée.

Lorsque les recherches sur les opinions musicales de l'antiquité eurent fourni des données suffisantes pour l'histoire de l'art à différentes époques, Kang-hi voulut qu'une musique spéciale caractérisât sa dynastie, en conséquence il adopta celle qui était, dit-on, en usage au temps de Chun, et que l'on nomme *Chao-yo ;* l'empereur changea l'épithète de *tranquille*, donnée ordinairement à cette musique en celle de *concordante* ou *amie de la concorde,* ce qui, au fond, est la même chose. Divers règlements relatifs à la musique et à la méthode que l'on devait suivre, en ce qui touche la théorie et la

[1] Voyez chap. I, p. 8 et suiv.

[2] Amiot. Trad. du livre de Li-koang-ti, fragment inséré dans le *Dictionnaire de danse.* Art. *Chinoises,* p. 54.

[3] Voyez chap. I, p. 12

pratique de l'art furent publiés dans la huitième année de son règne. Quarante-quatre ans plus tard, on renouvela les instruments du palais; et à cette occasion le diapason se trouva légèrement abaissé, puisque la note fondamentale fut modifiée [1] d'après diverses recherches et expériences faites à ce sujet. Quand les nouveaux instruments eurent été éprouvés et approuvés, l'empereur porta un édit dont voici la teneur:

« Le chef de la musique de mon empire m'a représenté que les nouveaux instruments, pour la construction desquels j'avais donné des ordres, étant achevés, il était à propos de les faire insérer dans mon *Livre des grands usages*. Les instruments dont on se servait sous mes prédécesseurs étaient, à la vérité, d'une très-bonne construction, mais ils étaient vieux et ne rendaient plus que des sons sourds et altérés. C'est ce qui m'a engagé, après les avoir examiné moi-même avec beaucoup d'attention, à en faire construire de nouveaux sur le modèle de ceux qu'on avait déjà; car je ne suis pas en état de donner rien de mieux en ce genre que ce qui avait été fait sous la dynastie précédente; et tous les éloges que me donne le *Tay-tschang-see* (le chef de musique), en me faisant auteur d'un nouveau système et de nouvelles inventions pour la musique et pour les instruments, doivent être regardés comme un effet de son zèle pour mon service et pour la gloire de mon règne. »

« Après avoir communiqué mon projet à mon premier ministre, aux chefs des neuf principaux tribunaux de ma cour et à d'autres officiers de mon empire, je leur ordonnai de me dire tout naturellement ce

[1] Voyez chap. IV.

qu'ils en pensaient ; ils m'ont fait d'une commune voix la réponse suivante :

« Les instruments de musique faits sous la dynastie précédente sont fort imparfaits ; ils ne sauraient exprimer ni les délicatesses, ni les agréments, ni même les véritables tons de la musique, suivant les principes de laquelle on voit bien qu'ils n'ont pas été construits ; mais votre majesté a trouvé, par ses profondes réflexions, le moyen de corriger ce qu'ils avaient de défectueux et d'en faire qui puissent rendre des sons justes et véritablement harmonieux. Nous croyons donc, et nous sommes pleinement convaincus que votre majesté rendra un service essentiel à l'empire si elle veut bien donner ses ordres pour qu'on grave tous ces instruments et qu'on les insère dans le *Livre des grands usages* de l'empire, avec la méthode de les construire, leurs dimensions et tous les moyens qu'on a employés pour les rendre tels qu'ils sont. Il serait à craindre sans cette précaution, qu'on n'en perdît peu à peu la mémoire, et que dans la suite des temps notre musique ne retombât dans l'état d'imperfection d'où votre majesté l'a tirée. Nous croyons donc à propos qu'en les insérant dans le *Livre des grands usages* de l'empire, on marque, non-seulement la méthode et toute la théorie de leur construction, mais encore l'année et la lune où par ordre de votre majesté on commencera de s'en servir, etc.[1]. »

Il est fort permis de croire que toute flatterie n'était pas absente de l'opinion des chefs des neuf principaux tribunaux ; on peut même conjecturer que leur critique des instruments de la dynastie précédente était

[1] ARNAUD. Extrait de l'ouvrage de LI-KOANG-TI, etc., p. 285.

assez mal fondée, car les instrumentiers chinois avaient dû profiter des recherches du savant Tsai-yu et fabriquer leurs produits en conséquence.

L'année qui suivit la publication du décret impérial, on se servit des nouveaux instruments, pour la musique exécutée en l'honneur de Kong-foutsée, et ils furent depuis cette époque généralement adoptés[1].

Kang-hi fit aussi faire un recueil de chansons anciennes estimables surtout par la belle morale qu'elles renferment ; le missionnaire qui en fait mention n'ose, assure-t-il, les traduire dans la crainte d'être accusé d'avoir attribué aux Chinois des idées que l'on ne rencontre que dans les plus sublimes cantiques[2]. Kang-hi fit enfin composer un livre sur les danses de l'antiquité[3].

Il paraît que sous le règne de ce prince la flûte[4] devint l'instrument à la mode et que les Chinois s'y adonnèrent avec une sorte de passion ; Kang-hi lui-même s'y rendit habile, mais, plus tard, il trouva qu'il n'y avait aucun fruit à tirer d'un tel exercice, qui, en outre, était nuisible à la poitrine et il y renonça entièrement[5]. Cet empereur s'occupa aussi de recherches sur la théorie philosophique de l'art musical[6] dont il sera parlé plus tard[7], et composa un livre sur ce sujet.

[1] ARNAUD. Extrait de l'ouvrage de LI-KOANG-TI, etc., p. 288.

[2] CIBOT. *Essai sur la langue et les caractères chinois* dans les *Mémoires concernant les Chinois,* t. IX, p. 374, note 31.

[3] Là-même,

[4] Sur les diverses espèces de flûtes chinoises, voyez le chap. VIII de ce livre, §§ 8, 9 et 10.

[5] YU-TCHING. *Sublissime famigliari istruzioni, di Ceng-tzu-quo-gen Hoang-ti,* trad. italienne du père POIROT, dans les *Mém. concernant les Chinois,* t. IX, p. 198. *Ceng-tzu-quo-gen Hoang-ti* n'est autre que KANG-hi, père de l'auteur.

[6] YU-THING, même livre, p. 220.

[7] Au chap. IX, voyez aussi le premier excursus.

Young-tching, son successeur en 1723, protégea les arts autant que lui et le christianisme beaucoup moins. Il publia quelques nouveaux règlements et assigna une musique particulière pour la cérémonie du labourage qui se fait une fois l'année ainsi que pour le festin qui la suit[1].

Khian-long, son fils, qui lui succéda en 1736, régna soixante ans, au bout desquels il se démit de la couronne et mourut en 1799. C'est le dernier empereur dont nous aurons à parler, car, en ce qui touche la musique, nous ne savons rien de Kia-king, mort en 1821 et de Mian-ning qui depuis cette époque règne sous le nom de Tao-kouang.

Ce fut sous Khian-long qu'eut lieu le voyage officiel de l'Anglais Maccartney qui, comme on le sait, demeura sans résultat, malgré les riches présents dont il était accompagné. Un fait rapporté dans la relation de cette ambassade, prouve que les Chinois font quelque cas de la musique européenne, et en même temps qu'ils ne négligent pas les moyens de se perfectionner et ne sont pas peut-être aussi éloignés qu'on le croit communément d'adopter, du moins en de certains points, les coutumes, les sciences et les arts des autres peuples.

Parmi les personnages marquants qui visitaient l'ambassadeur, plusieurs étaient attirés par les musiciens européens qui chaque soir donnaient un concert dans les appartements. Le premier chef d'orchestre de l'empereur fut un des plus assidus ; charmé des sons de quelques instruments, il témoigna le désir d'en avoir des dessins. N'ayant absolument pas voulu les accepter en présent, il envoya des peintres chi-

[1] Arnaud. Extrait de l'ouvrage de Li-koang-ti, etc., p. 288.

nois, qui, après avoir étendu de grandes feuilles de papier sur le plancher, y placèrent les clarinettes, les flûtes, les bassons et les cors, traçant avec leurs pinceaux les figures de ces instruments, mesurant toutes les ouvertures et notant les moindres particularités. Cette opération achevée, ils écrivirent leurs remarques au bas des dessins et les remirent au directeur de la musique impériale. Celui-ci annonça que son intention était d'en faire fabriquer de pareils, mais dans d'autres proportions que lui-même fixerait[1]. On ignore si ce projet a eu quelque suite.

Revenons à Khian-long, il aima les spectacles de tout genre, surtout dans sa haute vieillesse ; il se délectait même de tours d'adresse ou de prestidigitation qui auraient à peine détourné l'attention des enfants de l'Europe[2]; mais il eut soin lui-même de prévenir l'impression fâcheuse que pouvait produire sur des étrangers ce goût singulier d'un si grave personnage ; après une représentation de ce genre donnée à l'occasion de l'anniversaire de sa naissance, il fit appeler Maccartney qui avait été un des spectateurs, et lui dit « que ce n'était qu'en des occasions particulières, telles que celle que ce jour offrait, qu'il assistait à de tels spectacles; car le soin de veiller à la sûreté de ses peuples et de faire des lois pour leur bonheur réclamait tous ses moments[3]. »

Il paraît que ce goût prononcé pour les représenta-

[1] Staunton. *Voyage dans l'intérieur de la Chine et dans la Tartarie, fait dans les années* 1792, 1793 et 1794, par lord Maccartney, trad. par Castera, troisième édition, Paris, an XII, t. III, p. 187.

[2] Van Braam-Houckgeest. *Voyage de l'ambassade de la Compagnie des Indes orientales hollandaises, vers l'empereur de la Chine,* en 1794 et 1795, publié par Moreau de Saint-Mery, t. I, p. 233 et 236.

[3] Staunton. *Voyage*, etc., t. III, p. 318.

tions scéniques passa de l'empereur à ses sujets, surtout à ceux qui habitaient la capitale; en effet, le tribunal chargé de la police de Péking, lui adressa des observations sur quelques abus introduits dans l'administration, et en particulier sur le grand nombre de chanteurs et de comédiens dont la ville et ses faubourgs étaient inondés: « Les premiers, disait-on, jouaient des farces et des comédies dans lesquelles on ne respectait pas assez les mœurs, et les autres débitaient, dans leurs chansons, des maximes licencieuses. Ce n'étaient d'ailleurs que des hommes sans aveu, venus des différentes provinces de l'empire pour exercer, aux dépens de la morale publique, des talents qui ne leur eussent été d'aucune utilité dans les pays qui les avaient vus naître. » Les censeurs proposaient, en conséquence, de les chasser de la capitale [1]. Avant de rien décider, l'empereur voulut avoir l'avis des principaux magistrats des grands tribunaux. On ne peut qu'applaudir à la réponse de ceux-ci, qui fut pleine de sagesse et de modération; en voici la substance:

« Qu'on ne s'y trompe point; les comédiens et les chanteurs, n'ayant point été élevés pour exercer une profession, un métier qui leur fournît le moyen de gagner leur vie par l'industrie ou le travail des mains, et d'une autre part ayant reçu de la nature des talents propres à divertir leurs semblables, ont pris le seul parti convenable, en mettant à profit ces talents. S'il leur est défendu de jouer et de chanter dans la capitale, ils iront jouer et chanter ailleurs: car, après tout, il faut qu'ils vivent.

« A ces réflexions assez importantes, pour mériter

[1] Amiot. *Lettre* insérée dans les *Mémoires concernant les Chinois*, t. XIII, p. 494.

qu'on s'y arrête, nous en ajoutons une autre, qui n'est pas moins digne de l'attention de votre majesté. Il faut au peuple quelque spectacle, quelque amusement pour lui faire oublier ses fatigues, ses peines et toutes les autres misères, grandes ou petites, sous le poids desquelles il gémit journellement : les comédiens et les chanteurs publics lui procurent ce précieux avantage ; nous croyons qu'il serait bien dur de l'en priver sous prétexte de danger pour ses mœurs. Nous sommes bien éloignés de vouloir conseiller à votre majesté de rien tolérer qui soit contraire le moins du monde à la plus exacte décence, dans ce qui concerne la morale publique de la nation ; mais, en tolérant les comédiens et les chanteurs, sous la condition que, dans leurs comédies et dans leurs chansons, ils ne se permettront rien de licencieux, rien qui puisse alarmer la pudeur, nous sommes d'avis que l'on satisfera à tout. On ne privera pas le peuple d'un amusement dont il a besoin, en tant qu'il le délasse et lui sert comme de consolation dans ses maux ; et l'on corrigera les abus auxquels on se propose de remédier. Il ne sera pas difficile aux officiers de police de tenir la main à ce que les comédiens et les chanteurs ne s'écartent pas de ce qui leur aura été prescrit. Tel est le résultat de nos délibérations sur le contenu de la supplique que nous avons eu ordre d'examiner [1]. »

Après avoir pris connaissance de cette opinion, l'empereur décida que les choses continueraient comme auparavant, mais que les comédiens et chanteurs publics seraient attentivement surveillés.

Le gouvernement chinois n'agit pas avec la même sagesse lorsque sous ce même règne, il *flétrit* la pro-

[1] Amiot. *Lettre*, etc., p. 497.

fession de comédien, et, par une révoltante absurdité étendit cette *flétrissure* jusque sur la troisième génération, déclarant qu'il ne fallait pas moins pour *effacer la tache* et être capable d'obtenir les grades littéraires [1]. La déclaration fut enregistrée et mise à exécution sans opposition de la part de l'empereur. Le *fils du ciel* avait apparemment oublié qu'il avait, lui-même, eu pour mère une *fille à talents*, c'est-à-dire une comédienne du palais [2], devenue depuis l'une des épouses favorites.

Au reste, bien que Khian-long ait été un prince conquérant et que son gouvernement, comme celui de la plupart des souverains, n'ait pas toujours été pur de toute souillure, il est juste de dire qu'en général ses sujets furent heureux sous son règne, qu'il aima les arts et les sciences et les cultiva même avec succès ; l'astronomie et la musique faisaient surtout ses délices, déjà sur le retour, il dansait en présence de sa vieille mère pour la divertir et lui rappeler ses jeunes années ; il garnissait son appartement de peintures tracées de sa main impériale et auxquelles personne n'avait touché que lui [3]. Enfin, tandis que tant de rois se font représenter fastueusement entourés, recevant les hommages d'une mensongère flatterie, s'attribuant la meilleure part d'actions dans lesquelles ils ne sont souvent entrés pour rien, en proférant d'une bouche hypocrite des serments qu'ils se promettent de ne pas observer ; Khian voulut à plusieurs reprises être peint jouant du kin [4], et paraissant chercher dans les sons de cet in-

[1] *Doctrine ancienne et nouvelle des Chinois sur la piété filiale ;* dans les *Mémoires concernant les Chinois,* t. IV, p. 159.

[2] Voyez chapitre X.

[3] Amiot, traduction du *Testament de l'impératrice mère,* dans les *Mém. conc. les Chin,,* t. VI, p. 32.

[4] Amiot, *De la Musique des Chinois,* p. 58, à la note.

strument des jouissances plus pures, plus vraies, plus intimes que celles du trône le plus magnifique ; jouissances que goûte chaque jour l'artiste vraiment digne de ce nom et qui abreuvent si délicieusement son âme, qu'il n'en donnerait pas la centième partie en échange de l'empire du soleil.

CHAPITRE III.

Principes du système musical des Chinois.

Dans ce chapitre et dans le suivant, la musique chinoise sera considérée d'abord dans ses éléments premiers et dans ses proportions les plus restreintes ; on verra ensuite de quelle manière ces rudiments arrivent à former peu à peu un assemblage vraiment imposant, un tout dont on ne peut s'empêcher d'admirer l'ordonnance simple, régulière et surtout éminemment rationnelle.

Avant d'établir aucune règle de tonalité, c'est-à-dire aucune méthode relative à la fixation du rapport des sons entre eux, et aux lois qui en régissent la succession, les Chinois envisagent le son sous le point de vue du corps auquel il doit l'existence [1], et qui le transmet à l'oreille de l'homme revêtu de qualités plus ou moins considérables. Parmi ces qualités, l'ouïe distingue tout à coup le degré de gravité ou d'aiguïté, de permanence, d'intensité, de douceur, de force, d'éclat, etc. ; en un mot, le caractère qui élève le son physique à la

[1] Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 28.

dignité de son musical, en le distinguant et le différenciant du simple bruit.

Cette considération, qui a de toute antiquité existé en Chine, a produit la distinction non moins ancienne de huit corps sonores tirés des trois règnes de la nature. Chacun de ces huit corps donne naissance à une famille d'instruments; voici dans quel ordre ils ont été longtemps présentés :

1° Le métal. . . . . *Produisant*	les tchoung (cloches).
2° La pierre.	les king (instr. formés de pierres sonores).
3° La soie.	les kin et les chê (instr. à cordes).
4° Le bambou.	les koan (flûtes).
5° La calebasse	les cheng (instr. de la nature de l'orgue).
6° La terre	les hiuen (instr. à vent en terre cuite).
7° La peau.	les kou (tambours).
8° Le bois.	les ou et les tchou (instr. de percussion).

Cet ordre fut changé par la suite, et les huit corps sonores se trouvèrent disposés comme il suit : 1° la peau, 2° la pierre, 3° le métal, 4° la terre cuite, 5° la soie, 6° le bois, 7° le bambou, 8° la calebasse.

On voit que le règne minéral est représenté par la pierre, le métal et la terre; le règne végétal par le bois, le bambou et la calebasse; le règne animal par la peau et la soie. Il pourra paraître singulier que la voix humaine n'ait point été admise parmi les corps sonores, et que l'inventeur de cette nomenclature n'ait songé à représenter le règne animal que par deux produits secondaires, tandis qu'il était si facile et si naturel de choisir, à cet effet, la voix de l'homme. Peut-être a-t-il pensé que, s'il est bon de rappeler sans cesse à l'homme les bienfaits de la nature dans les objets d'utilité et d'agrément dont elle nous a gratifiés, l'avan-

tage de la parole et de la voix est si appréciable pour tous qu'il serait superflu d'en démontrer l'importance.

Au surplus, si la distinction faite par les Chinois de huit espèces différentes de son n'a point été reçue hors de leur pays, la différence établie par eux entre le son musical et le bruit a été universellement adoptée. Dès une époque fort ancienne, ils ont établi que le son musical, nécessairement modifiable, se reconnaît surtout à la faculté qu'il possède de se prolonger et de se reproduire, et ils ont pensé qu'il était renfermé dans certaines limites éternellement fixées par la nature [1]. Tout son qui n'a pas ces qualités n'est, disent-ils, qu'un vain bruit, un inutile retentissement dépourvu de toute vie, aussi incapable de rien produire hors de soi, que de se reproduire lui-même ; au contraire, le son musical, semblable à un être animé et fécond, sans sortir des limites éternelles qui lui sont prescrites, va sans cesse se reproduisant et communiquant à d'autres sons partie de sa propre essence et de son inépuisable fécondité.

Les sons musicaux sont envisagés par les Chinois sous deux points de vue : premièrement, comme isolés et indépendants les uns des autres ; dans cet état, ils sont désignés par un caractère particulier, et se nomment *cheng ;* et en second lieu, comme assemblés entre eux et unis par une liaison si étroite qu'ils semblent ne pouvoir subsister les uns sans les autres ; ils sont alors désignés par un caractère tout différent du premier, et s'appellent *yn*.

Les cheng et les yn forment la mélodie dont le nom chinois est *yo*.

La mélodie et les yn forment la musique dont l'idée

[1] Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 157.

se rend ordinairement par les deux caractères *yn-yo* [1].

On verra plus tard [2] comment peuvent s'expliquer ces distinctions et définitions.

Les écrivains chinois, d'après lesquels Amiot a travaillé, annoncent bien, en commençant leurs traités, qu'ils veulent d'abord examiner le son *pris en lui-même et avant qu'il soit circonscrit dans les limites immuables des lu;* mais ils n'offrent, à cet égard, que des renseignements insignifiants, et passent immédiatement à la description des instruments anciens, en sorte qu'ils paraissent abandonner tout à coup les premières assises données au système, sans se soucier de garantir et de consolider leur construction à peine sortie de terre. Je n'essaierai pas de suppléer à leur silence; mais, suivant l'ordre ordinaire qui est ici le plus convenable, je renvoie tout ce qui concerne la partie instrumentale au lieu où la musique chinoise sera considérée dans ses organes. On aura bien plus de facilité alors à concevoir les idées et à suivre les raisonnements, car tout le système de la tonalité chinoise aura été exposé, discuté, et, je l'espère, compris : prendre une autre marche, serait vouloir ressembler à un démonstrateur qui s'évertuerait à donner la description détaillée de machines dont il laisserait ignorer l'objet et l'emploi.

[1] Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 157.
[2] Au chap. IX.

CHAPITRE IV.

Des lu, et de la dimension des tuyaux qui les produisent.

Tout le système de la musique chinoise est basé sur la division de l'octave en douze parties que l'on considère, dans la pratique, comme égales entre elles. On prend ordinairement pour type de cette série un assemblage de douze tubes de dimensions décroissantes qui servent à rendre les démonstrations plus claires et plus faciles.

Ces douze tons se nomment, dans leur ensemble, les douze *lu* : les six lu impairs, parfaits mâles ou majeurs, s'appellent *yang-lu ;* les six lu pairs, imparfaits femelles ou mineurs, prennent les dénominations de *yn-lu*, *see* ou *toung*. On a déjà dit un mot [1] des principes yang et yn, qui ne sauraient rien produire tant qu'ils demeurent séparés, et dont le concours est nécessaire pour la rénovation continuelle de tout ce qui existe dans ce vaste univers. Les termes *majeur* et *mineur* n'ont, en ce qui touche ces lu, rien du sens qu'ils comportent dans notre musique ; aussi, pour prévenir toute confusion, j'éviterai habituellement d'en faire usage.

Chacun des douze lu a une appellation particulière correspondante à l'une des phases de l'année lunaire [2], qui, comme l'on sait, sont, ainsi que les lu, au nombre de douze. Il paraîtrait même que c'est surtout par rapport aux lunaisons qu'ont été déterminés les noms particuliers des lu, car plusieurs de ces noms ont des

[1] Chap. II, p. 38.

[2] Amiot. *De la musique des Chinois,* deuxième partie, art. II, p. 95.

rapports évidents avec les productions végétales de la nature.

I. HOANG-TCHOUNG fa. Le premier des lu yang et de la série des douze lu, est le principe, le père, le générateur des autres lu ; il répond à la onzième lune, qui commence au solstice d'hiver, en même temps que l'année astronomique, et est regardée comme le principe de toutes les autres. Hoang-tchoung signifie *cloche jaune*, et, dans le sens figuré, *le principe inaltérable de tous les corps sonores*. La couleur jaune est la première des cinq couleurs des Chinois ; c'est, disent leurs auteurs, la couleur de cette terre primitive, principe de tous les corps ; et en même temps c'est ici une allusion à l'invariabilité de la matière qui entre dans la composition de la cloche.

II. TA-LU fa ♯, *grand coopérateur*, le premier des lu yn, et le second de toute la série, répond à la douzième lune de l'année civile. Alors les deux principes yang et yn concourent également à la production des choses, chacun d'eux opérant par la vertu qui lui est propre.

III. TAY-TSOU sol, *grande égalité*, troisième lu, second des yang, répond à la lune qui commence l'année civile. A cette époque, dans les idées chinoises, tout ce que la terre doit produire durant l'année a déjà pris racine, mais rien ne distingue encore ce qui atteindra une grande élévation de ce qui ne prendra que peu d'accroissement, ou même ne fera que ramper sur la terre.

IV. KIA-TCHOUNG sol ♯, *cloche serrée*, quatrième lu, second des yn, répond à la seconde lune de l'année civile. A ce moment, les germes de tous les végétaux sont encore enveloppés dans les pellicules qui les renferment ; mais les principes yang et yn agissent con-

stamment sur eux, et leur communiquent peu à peu la force nécessaire pour arriver en temps convenable à un parfait développement.

V. Kou-si la, *l'ancien renouvelé*, cinquième lu, troisième des yang, répond à la troisième lune de l'année civile; tout alors dans la nature semble acquérir une nouvelle vigueur.

VI. Tchoung-lu la ♯ ou si ♭, *coopérateur moyen*, sixième lu; troisième des yn, correspond à la quatrième lune de l'année civile; le principe inférieur, l'yn, reprend alors toutes ses forces pour concourir à la production des choses.

VII. Joui-pin si, *peu nécessaire*, *dont on peut se passer*, septième lu de la série, et quatrième des yang, répond à la cinquième lune de l'année civile.

VIII. Lin-tchoung ut, *cloche des bois*, quatrième lu yn, huitième des douze, répond à la sixième lune; à cette époque, la verdure, ornement des forêts, est dans son plus vif éclat.

IX. Y-tsè ut ♯, y *tuer*, tsê *instrument de mort*, neuvième lu, cinquième des yang, répond à la septième lune; cette dénomination vient de ce qu'à ce moment l'on coupe les fruits arrivés presque tous à leur maturité.

X. Nan-lu ré, *coopérateur du midi*, cinquième des lu yn, et dixième de la série, correspond à la huitième lune. Les fruits produits par les deux principes ont enrichi la terre et ses habitants.

XI. Ou-y ré ♯, *non fini*, onzième lu, dernier des yang, répond à la neuvième lune dont il tire son nom. C'est le temps d'automne, auquel la nature, après avoir prodigué toutes ses richesses, laisse encore apercevoir quelques restes de cette force productive qui répand la vie en tous lieux.

XII. YNG-TCHOUNG mi, *cloche d'attente.* C'est le douzième et dernier lu, qui répond à la dixième lune. L'œuvre commune des deux principes attend son développement : le principe yang cesse ses opérations et demeure dans un repos qui lui permet de reprendre de nouvelles forces avec lesquelles il agira en temps opportun.

Pour se bien rendre compte de toutes ces dénominations, et comprendre parfaitement les idées chinoises, il faudrait entrer en de trop longs détails qui couperaient mal à propos l'exposition du système musical; je dois donc les renvoyer ailleurs [1], et me borner, pour le moment, à considérer les lu sous le rapport purement musical. Rapprochons d'abord les lu chinois de l'échelle des Européens.

[Prenez cette liste de bas en haut.]

Ing-tchoung.	mi.
Ou-y.	ré ♯.
Nan-lu.	ré.
Y-tsê.	ut ♯.
Lin-tchoung.	ut.
Joui-pin.	si.
Tchoung-lu.	la ♯.
Kou-si.	la.
Kia-tchoung.	sol ♯.
Jay-tsou.	sol.
Ta-lu.	fa ♯.
Hoang-tchoung.	fa.

Le fa, auquel se rapporte la première note hoangtchoung, est celui du premier interligne de la portée de clef de sol, et les degrés de l'échelle chromatique doivent être supposés accordés dans le système du tempérament, en sorte que le fa ♯ peut être pris indiffé-

[1] Voyez le premier *excursus* de ce livre.

remment pour un sol ♭, et le sol ♯ pour un la ♭, et ainsi du reste, comme sur l'orgue, le piano, et autres instruments polyplectres. Les lu *yn* ont été indiqués par le caractère italique, seulement pour rappeler la distinction qu'en font les Chinois, car, au fond, leur rôle est absolument le même que celui des lu *yang*.

On remarquera que, dans cette exposition de la série des lu, c'est le *fa* qui correspond au lu fondamental et générateur, et non l'*ut*, comme il paraîtrait naturel au premier abord; ou bien le *sol*, comme voulait l'abbé Roussier pour faire coïncider et concorder le système chinois avec ses théories particulières. Voici les raisons qui m'ont déterminé dans la préférence donnée au fa : 1° Un tuyau construit dans les dimensions données par les musiciens chinois au hoang-tchoung, sonne un ton correspondant à notre fa, abstraction faite de la variété des tononomes ou diapasons. 2° En donnant le fa pour équivalent du lu principal, il n'y aura pas lieu d'altérer par les signes accidentels du dièse ou du bémol aucun des tons de l'échelle naturelle des Chinois, tandis que, en partant de l'ut, nous serions obligés d'indiquer le triton fa-si par ut-fa ♯ : l'inconvénient serait le même en prenant pour fondamentale le sol dont la septième fa et la quarte ut devraient être altérées par le dièse. 3° Si l'on eût adopté l'ut, les modulations d'une échelle à l'autre eussent dépassé la portée naturelle des voix et des instruments. 4° Enfin il est à remarquer que si l'on fait entendre aux Chinois leurs airs exécutés d'après le système adopté ici, c'est-à-dire en donnant notre *fa* pour correspondant du hoang-tchoung, leur oreille demeure

[1] Amiot, *Supplément au Mémoire sur la musique des Chinois*. Manuscrit de la Bibliothèque royale de Paris.

satisfaite, tandis qu'elle ne l'est nullement quand les mêmes airs sont rendus une quarte plus bas[1]. Amyot a tort d'expliquer cette délicatesse des Chinois par la différence qui peut exister entre la perce et même la nature de leurs instruments et des nôtres; cela naît tout simplement du changement de position du son, changement auquel les Chinois attachent beaucoup plus d'importance que nous. D'ailleurs il n'est pas nécessaire d'être né à Péking pour sentir qu'un morceau exécuté à une quarte de distance du ton dans lequel le compositeur l'a conçu, perd beaucoup de son caractère ; aussi les critiques instruits et judicieux en Europe ainsi qu'en Chine ont-ils pleine raison d'exiger, pour l'effet complet des pièces de musique, qu'elles soient exécutées telles qu'elles ont été originairement écrites[2].

Revenons aux lu. Cette succession semi-diatonique pourrait donner lieu à de nombreuses réflexions qui auraient surtout trait à la partie physique et mathématique de l'art musical, mais elles seraient déplacées dans le plan que je me suis tracé et d'après lequel, il suffira d'expliquer, quand besoin sera, les opinions qui ont eu cours à ce sujet chez les différents peuples. Il est un autre ordre de considérations qui ont directement trait à la tonalité et qui sont d'une assez considérable importance; mais je les réserve pour le chapitre où je traiterai des modes ; je présenterai alors quelques réflexions générales sur l'ensemble du système musical d'un peuple qui offre à l'observateur européen tant de types originaux et pleins d'intérêt[3].

[1] Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 115.

[2] Voyez Baini. *Memorie della Vita e delle opere de G. Pierluigi da Palestrina*. Roma, 1829. t. II, p. 179.

[3] Voyez chap. V et XIII.

On a vu[1] comment les douze lu furent fixés par Ling-lun et le récit fabuleux dont il a plu aux écrivains chinois d'embellir l'utile opération de ce savant. Les sages de la cour de Hoang-ti qui aidèrent Ling-lun dans son travail, ne tardèrent pas à remarquer que la voix humaine pouvait, sans effort, se porter à l'aigu au delà de l'yng-tchoung *mi* et au grave au-dessous du hoang-tchoung *fa* ; ceci n'offrait aucune difficulté, puisque, au delà des douze lu, on avait dès le principe senti la nécessité d'ajouter un treizième ton octave ou, selon l'expression pittoresque des Chinois, *image* du premier, et que l'on pouvait à beaucoup d'égards considérer comme une reproduction du ton primitif. Cette observation faite, on avait dû remarquer aussitôt que l'on obtenait de même un quatorzième ton image du deuxième, un quinzième image du troisième et ainsi de suite, tant à l'aigu qu'au grave ; en sorte qu'il suffisait de reproduire la série hoang-tchoung *fa*, ta-lu *fa* ♯, tay-tsou *sol*, etc., douze degrés plus haut ou plus bas pour allonger de chaque bout la série admise. Cette addition n'était point un nouveau système, puisque les lu dérivés offraient avec leurs primitifs une telle analogie, une similitude si parfaite, qu'à la première audition l'on eût pu les croire identiques, tant leur liaison était étroite et leur fusion imperceptible.

On établit donc deux nouvelles séries de douze lu chacune : les lu graves furent appelés *double-lu*, les lu aigus *demi-lu*; les lu primitifs devinrent les lu moyens ou simplement les lu. Ce fut donc en tout trente-six degrés distants entre eux d'un semi-diaton. La dimension des tuyaux producteurs des nouveaux tons fut mesurée sur les mêmes bases et d'après des calculs de

[1] Chap. II, p. 36 et suiv.

même genre que ceux qui avaient servi de guides dans la fixation des lu moyens ou primitifs ; on eût ainsi un système complet de trois octaves, supposant pour le parfaire l'addition d'un quatrième hoang-tchoung *fa* à l'aigu, ou celle d'un yng-tchoung *mi* au grave. On trouvera plus loin le tableau de cette triple échelle [1].

Il est à remarquer que tout ce système, bien que calculé sur des tubes de bambou dans des proportions dont je parlerai bientôt, n'a été réglé qu'en vue de la voix humaine dont les instruments ne doivent être, dit le prince Tsai-yu [2], que les soutiens, les aides et les suppléments. Cependant le même auteur remarque avec raison que la voix des anciens, pas plus que celle des modernes, n'embrassait les trois séries des lu [3]. Évidemment il n'entend parler que des voix individuelles, communes et considérées quant à leur sexe ; car, d'une part, il s'est trouvé quelques voix extraordinaires qui atteignaient à peu près ces limites, et de l'autre la réunion de deux voix de sexe différent fournit trois octaves et au delà. Il n'est, comme on le pense bien, question ici que des sons naturels de la voix, des sons de *poitrine*, et non pas des sons factices de *tête* ou de *faucet*.

On se crut donc autorisé à resserrer le système dans les bornes de vingt-quatre tons, en ne conservant des demi-lu que les six plus graves et des doubles lu que les six plus aigus. L'étendue du système se trouva ainsi limitée entre le double joui-pin si et le demi-tchoung-lu la ♯.

A une époque plus moderne, les Chinois ont de nouveau rétréci le système en rejetant quatre lu, deux à

[1] Voyez p. 112.
[2] Dans Amiot, *De la musique des Chinois*, p. 110.
[3] Là-même.

l'aigu et deux au grave, en sorte que son étendue se trouve renfermée entre y-tsê ut ♯ et kia-tchoung sol ♯.

Les introducteurs de cette innovation la motivent sur le principe qu'au-dessus du sol ♯, la voix n'est pas naturelle et ne produit que des sons de faucet; et qu'au-dessous de l'ut ♯, les tons qu'elle fournit ne sont que des sortes de râlements.

Ces opinions ne sont pas sans valeur, et j'aurai occasion d'y revenir lorsque je traiterai de la musique, considérée dans ses organes [1]; mais il serait difficile de ne pas partager l'avis d'Amiot [2], qui trouve que cette suppression de quatre lu a défiguré le système sans le simplifier.

Que l'on ait en effet rejeté dans la pratique le demi-tchoung-lu la ♯, la chose n'avait pas grand inconvénient, car d'après la contexture des modes chinois, cette note devait être à peu près inutile, et ne figurait là que pour la symétrie, ou bien elle ne servait qu'à la transposition; mais supprimer aussi le kou-si la, et puis écarter au grave deux doubles lu fort essentiels l'un et l'autre pour la formation régulière des échelles, c'était de gaîté de cœur gâter l'ensemble du système et le décompléter sans aucun avantage. Ceci pourrait venir à l'appui de l'opinion, qui veut que les Chinois n'aient qu'un mode unique, et nous avons déjà vu [3] que dans l'époque moderne, ils faisaient peu ou point l'usage de la transposition.

Il est fort remarquable que l'échelle de vingt-quatre tons que les Chinois auraient dû conserver ait été précisément celle à laquelle les Grecs s'arrêtèrent n'ayant

[1] Au chap. VIII.
[2] Amiot. *De la musique des Chinois*, p. III.
[3] Voyez ch. II, p. 64.

de plus dans leur système au-dessous du double joui-pin *si*, que la proslambanomène ou note ajoutée *la*, qui, comme son nom l'indique, n'existait pas dans les premières dispositions données à l'échelle générale, et fut introduite pour compléter les deux octaves et régulariser la conjonction et la disjonction des tétracordes. Quant au demi-tchoung-lu la ♯, nous venons de reconnaître qu'il ne figurait chez les Chinois que pour la symétrie modale ou pour la transposition, or la transposition n'étant point usitée dans la pratique ordinaire des Grecs, il leur était inutile sous les deux rapports.

Diagramme chinois :	»	si	ut	ré	mi	fa	sol	la	si	ut	ré	mi	fa	sol	la *la*♯.
Diagramme grec :	*la*	si	ut	ré	mi	fa	sol	la	si	ut	ré	mi	fa	sol	la »

On a vu que, dès une très-haute antiquité, les savants de l'empire chinois calculèrent avec le plus grand soin les dimensions de la série des tubes destinés à fournir les successions tonales [1]; ces supputations furent ensuite longtemps négligées, et le désordre était arrivé à son comble lorsque le prince Tsai-yu s'efforça de ramener la musique à sa pureté première, en revenant aux règles établies par les anciens, c'est-à-dire par ceux qui à une époque fort reculée avaient soumis la musique à leurs calculs, et fixé immuablement les règles de la mélodie, qui, avant eux, n'avait pour guides que l'oreille et le sentiment [2].

C'est d'après cet auteur qu'est dressé le tableau suivant. L'unité de mesure dont il fait usage est le pied de compte dont la longueur est de 255 millimètres; ce pied se divise en 10 pouces et le pouce en 10 lignes; c'est, comme l'on voit, un système décimal.

[1] Voyez ch. II, p. 36 et suiv.
[2] Voyez ch. II, p. 80 et suiv.

TABLEAU GÉNÉRAL

DE LA LONGUEUR DES TUBES PRODUISANT LES LU CHINOIS,

avec la correspondance des mesures et notes dont nous faisons usage.

	Nom des lu.	Longueur des tuyaux en mesures chinoises. Pieds.	Pouc.	Lig.		Long. métrique	Notes correspond.
Lu aigus ou demi-lu.	Yng-tchoung		2	6	$\frac{4}{10}$	0,0675	*mi*
	Ou-y		2	8	$\frac{6}{100}$	0,0720	*ré* #
	Nan-lu		2	9	$\frac{73}{100}$	0,0760	*ré*
	Y-tsê		3	1	$\frac{47}{100}$	0,0810	*ut* #
	Lin-tchoung		3	3	$\frac{3}{10}$	0,0855	*ut*
	Joui-pin		3	5	$\frac{35}{100}$	0,0905	*si*
	Tchoung-lu		3	7	$\frac{45}{100}$	0,0955	*la* #
	Kou-si		3	9	$\frac{68}{100}$	0,1010	*la*
	Kia-tchoung		4	2	$\frac{4}{100}$	0,1070	*sol* #
	Tai-tsou		4	4	$\frac{54}{100}$	0,1135	*sol*
	Ta-lu		4	7	$\frac{19}{100}$	0,1200	*fa*
	Hoang-tchoung		5	»	»	0,1275	*fa* #
Lu moyens ou naturels.	Yng-tchoung		5	2	$\frac{97}{100}$	0,1385	mi
	Ou-y		5	6	$\frac{12}{100}$	0,1425	ré #
	Nan-lu		5	9	$\frac{46}{100}$	0,1510	ré
	Y-tsê		6	2	$\frac{99}{100}$	0,1600	ut #
	Lin-tchoung		6	6	$\frac{74}{100}$	0,1690	ut
	Joui-pin		7	0	$\frac{71}{100}$	0,1790	si
	Tchoung-lu		7	4	$\frac{91}{100}$	0,1900	la #
	Kou-si		7	9	$\frac{37}{100}$	0,2010	la
	Kia-tchoung		8	4	$\frac{8}{100}$	0,2140	sol #
	Tai-tsou		8	9	$\frac{8}{100}$	0,2265	sol
	Ta-lu		9	4	$\frac{38}{100}$	0,2410	fa #
	Hoang-tchoung	1	»	»	»	0,2550	fa
Lu graves ou doubles lu.	Yng-tchoung	1	0	5	$\frac{94}{100}$	0,2600	MI
	Ou-y	1	1	2	$\frac{21}{100}$	0,2815	RÉ #
	Nan-lu	1	1	8	$\frac{72}{100}$	0,3030	RÉ
	Y-tsê	1	2	5	$\frac{99}{100}$	0,3210	UT #
	Lin-tchoung	1	3	3	$\frac{48}{100}$	0,3410	UT
	Joui-pin	1	4	1	$\frac{42}{100}$	0,3600	SI
	Tchoung-lu	1	4	9	$\frac{83}{100}$	0,3820	LA #
	Kou-si	1	5	8	$\frac{74}{100}$	0,4040	LA
	Kia-tchoung	1	6	8	$\frac{17}{100}$	0,4280	SOL #
	Tai-tsou	1	7	8	$\frac{17}{100}$	0,4540	SOL
	Ta-lu	1	8	8	$\frac{77}{100}$	0,4815	FA #
	Hoang-tchoung	2	»	»	»	0 5100	FA

Les Chinois ont aussi des mesures fixes pour le diamètre tant intérieur qu'extérieur des tuyaux. Ces dimensions, qui ne sont pas sans importance quant à la qualité du son, ne sauraient en constituer le degré. Il suffira donc de donner les diamètres des trois hoang-tchoung ou fa ; la différence de l'extérieur à l'intérieur fournira l'épaisseur des tuyaux :

	Diam. intérieur.	Diam. extérieur.	Epaisseur des tuyaux.
Hoang-tchoung demi-lu	0,007 $\frac{3}{4}$	0,009	0,001 $\frac{1}{4}$
Hoang tchoung lu	0,009	0,012	0,003
Hoang-tchoung double lu	0,012	0,018	0,006

Le diamètre intérieur des doubles lu est le même que le diamètre extérieur des lu moyens ; le diamètre intérieur des lu moyens est le même que le diamètre extérieur des demi-lu. L'esprit chinois se plaît singulièrement à ces relations.

Quoique les mesures ainsi calculées fussent fort suffisantes, les Chinois ne s'en sont pas contentés et ont poussé à cet égard l'exactitude jusqu'au scrupule. Ils ont donc calculé à un quadrillionième près la longueur, les diamètres intérieur et extérieur, enfin la surface des trente-six tuyaux qui fournissent la grande échelle du système [1]. Je me borne à offrir la table de la longueur des lu simples ou moyens : on sent bien, d'ailleurs, qu'il n'y avait aucune difficulté à pousser ainsi les calculs et point de raison de s'arrêter en une telle route ; mais l'inspection seule de cette masse de chiffres donnera aux lecteurs l'idée de l'importance que les Chinois attachent à la précision, en ce qui concerne la musique, et fournira d'ailleurs l'occasion d'une remarque intéressante. Dans cette table, les

[1] Amiot, *Supplément au Mém. sur la musique des Chinois*, manuscrit de la Bibliothèque royale de Paris.

nombres exprimant réellement la longueur des cordes ou tuyaux, d'après les observations des modernes [1], se trouvent rapprochés des nombres correspondants modifiés, d'après les règles du meilleur tempérament [2].

Notes chinoises.	Longueur des tuyaux.	Notes modern.	Longueur réelle des cordes ou tuyaux	Longueur tempérée.
Hoang-tchoung	1,00000000000000000	fa	1	1,00000
Ta lu	0,94387431268169349	fa ♯ sol ♭	0,96 0,9375	0,94387
Tay-tsou	0,89089871814033930	sol	0,888 $\frac{1}{9}$	0,89090
Kia-tchoung	0,84089641525371454	sol ♯ la ♭	0,8533 $\frac{1}{3}$ 0,8333 $\frac{1}{3}$	0,84090
Kou-si	0,79370052598409973	la	0,8	0,79370
Tchoung-lu	0,74915353843834074	la ♯ si ♭	0,75	0,74915
Joui-pin	0,70710678118654752	si	0,72	0,70710
Lin-tchoung	0,66741992708501718	ut	0,6666 $\frac{2}{3}$	0,66742
Y-tsê	0,62996052494743658	ut ♯ ré ♭	0,64 0,625	0,62996
Nan-lu	0,59460355750136053	ré	0,6	0,59461
Ou-y	0,56123102415468649	ré ♯ mi ♭	0,576 0,5555 $\frac{5}{9}$	0,56123
Yng-tchoung	0,52973154717964763	mi	0,5333 $\frac{1}{3}$	0,52973
Hoang-tchoung	0,50000000000000000	fa	0,5	0,5

Tous les lecteurs observeront que les Chinois forment leur série semi-diatonique exactement comme la nôtre, en accordant leurs instruments au tempérament égal, et que cet usage remonte à la plus haute antiquité, puisque lorsque, le prince Tsai-yu exécuta ses travaux sur la musique, en 1578 [3], il ne prétendit aucunement innover, mais tout au contraire reproduire les calculs dont s'étaient servis les pères de la musique

[1] CHLADNI. *Traité d'Acoustique*. Paris, 1809, p. 27.
[2] CHALDNI. *Traité d'Acoustique*, p. 37.
[3] Voyez chapitre II. p. 80.

chinoise. Ainsi qu'on l'a déjà observé [1] ses calculs sur le tempérament ont précédé ceux des acousticiens de l'Europe, et ils sont de la plus parfaite exactitude; car il est visible que l'on ne doit tenir aucun compte de la petite différence qui, dans les lu tay-tsou *sol*, kia-tchoung *sol* ♯, lin-tchoung *ut* et nan-lu *re*, se trouve à la cinquième décimale; évidemment les modernes, ne voulant pas pousser le calcul aussi loin que les Chinois, ont forcé les derniers chiffres selon l'usage universellement reçu.

La musique chinoise a donc les mêmes principes et le même alphabet que celle de l'Europe; d'autres écrivains l'ont déjà remarqué [2] : la différence ne consiste que dans la manière de combiner et de représenter les éléments identiques de l'une et de l'autre.

Tout ce que renferme ce chapitre relativement aux lu chinois, peut se résumer en disant que les lu forment une série semi-diatonique de douze degrés accordés au tempérament égal. Le degré le plus grave, correspondant à peu près à notre fa, est fourni par un tube d'environ 25 centimètres; deux autres séries de lu, la première à l'octave grave, la seconde à l'octave aiguë, portent le diagramme chinois à sa plus grande étendue; mais, dans la pratique ordinaire, on n'emploie que les lu primitifs, et seulement un petit nombre des lu graves ou doubles lu, et des lu aigus ou demi-lu.

Les Européens qui ont parlé des lu sont tombés dans de singulières erreurs. Don Alvar Semedo [3], trompé

[1] Même chapitre, à la page 81.

[2] De la Salette. *Considérations sur les divers systèmes de la musique ancienne et moderne et sur le genre enharmonique des Grecs*, t. II, p. 230.

[3] Semedo. *Historica relazione del gran regno della Cina.* « Hanno do-

par la distinction des yang-lu et des yn-lu, croit que les uns sont des lu ascendants, les autres des lu descendants. Rameau [1] pense qu'un lu est une gamme ou échelle. L'abbé Arnaud [2] s'est imaginé que les yang-lu étaient les lu graves et les yn-lu les lu aigus. Ceux qui auront lu avec quelque attention l'exposé qui précède pourront à coup sûr éviter de si étranges bévues.

Nous verrons ailleurs [3] que les Chinois mettent leur système des lu en rapport avec beaucoup d'idées matérielles et intellectuelles; mais le tableau de leur système musical ne saurait être coupé par une semblable digression; c'est donc seulement lorsqu'il sera complet qu'il conviendra de descendre dans ces détails qui n'appartiennent à la musique, qu'en ce qu'ils montrent cet art étendant partout sa bienfaisante influence, colorant de son vif et pur éclat les objets les plus grossiers et les idées les plus abstraites, enfin s'associant avec avantage à ce que les sciences et la philosophie offrent de plus sublime.

dici tuoni, sei per alzare, che chiamano *liue* e sei per abbassare che chiamano *liu.*»

[1] RAMEAU. *Nouvelles réflexions sur le principe sonore,* à la suite du *Code de musique.* « *Lu* signifie apparemment système, échelle, gamme. » Page 191.

[2] ARNAUD. *Variétés littéraires*, t. II, p, 281, et *œuvres*, t. II, p. 59. « Les lu sont divisés en deux parties composées de six lu chacune. La première contient les yang-lu ou lu majeurs; la seconde, les six yn-lu, appelés autrement six toung ou lu mineurs. Par lu majeurs, ils entendent les lu graves, et par lu mineurs les lu aigus. »

[3] Voyez le premier *excursus* de ce livre.

CHAPITRE V.

Des modes chinois.

On sait que le mot *mode* signifie en général *manière d'être*; il indique en musique un état, une ordonnance de tons disposés respectivement à l'un d'entre eux pris pour base et dépendant ainsi les uns des autres [1]. Dans l'exposition du système semi-diatonique des lu qui a été l'objet du chapitre précédent; on a vu quelle importance les Chinois attachaient à l'exactitude de la mesure des tuyaux destinés à fournir cette succession; les Européens ont quelque droit de s'étonner de cet intérêt accordé en Chine, à des préliminaires dont, en nos contrées, on ne fait même aucune mention dans l'enseignement des principes de la musique, et que l'on laisse au physicien le soin d'observer.

Il semblerait que l'échelle semi-diatonique étant fixée avec tant de soin, tout le système musical se développant sur cette base, le genre chromatique en ferait le fond ou du moins y trouverait une large place; nous allons voir cependant que les choses s'arrangent d'une toute autre manière.

Non-seulement les Chinois n'admettent point l'usage habituel de la série de semi-diatons tempérés, dont ils ont pris tant de peine à fixer exactement la justesse, mais ils n'en laissent aucune trace dans leur gamme, en sorte que la modalité chinoise semble partir d'un tout autre principe. Ainsi ces longues élucubrations relatives aux lu, si importantes aux yeux des musolo-

[1] La Fage. *Semiologie musicale*, p. 37.

gues chinois et qui occupent tant de place dans leurs ouvrages, ne sont au fond guère plus nécessaires à leurs musiciens qu'aux nôtres, puisqu'il serait très-possible d'exécuter et même de composer de la musique chinoise sans avoir jamais connu un seul mot de tout ce qui concerne les lu. Une telle étude n'est véritablement nécessaire en Chine comme en Europe, qu'aux théoriciens et aux facteurs d'instruments ; elle est évidemment indispensable pour les premiers, et quant aux seconds, il est très-malheureux qu'ils la négligent, puisque le principal mérite de leur art consiste à obtenir dans la confection des produits, une exactitude de proportions et de rapports pour laquelle les procédés de la science sont d'une immense ressource.

Pour qui connaît la marche ordinaire des choses en ce qui concerne les sciences et les arts, et veut en faire l'application à la musique, il n'est pas douteux que le système modal dont nous allons parler n'ait longtemps subsisté avant l'observation et la fixation des lu, qui présentent l'idée d'un progrès scientifique et d'une délicatesse d'oreille qui ne se montrent qu'après de longues années d'une pratique vulgaire.

Quant à la dénomination particulière des tons de la musique, elle paraît avoir été postérieure à celle des lu, car on croit[1] que les anciens Chinois se servaient des noms et des caractères affectés aux lu pour exprimer les tons dont ils faisaient usage dans la création de leurs mélodies, ce qui n'était pas sans avantage. Plus tard, mais à une époque fort ancienne par rapport à nous, les lu choisis pour former les échelles modales reçurent des noms particuliers qui furent à leur tour changés à une date assez moderne. Le ta-

[1] Amiot. *De la musique des Chinois*, deuxième partie, p. III.

bleau suivant présente l'échelle semi-diatonique des lu avec les notes correspondantes de notre système, et les noms anciens et modernes des notes chinoises,

ÉCHELLE CHINOISE ANCIENNE ET MODERNE.

ÉCHELLE DES LU.		Noms anciens.	Noms modernes.	Tons correspondants.
Thoung-lu	*la ♯ ou si ♭*			
Kou-si	*la*	*kio*	*y*	*la*
Kia-tchoung	*sol ♯ ou la ♭*			
Tai-tsou	*sol*	*chang*	*ou*	*sol*
Ta lu	fa ♯ ou sol ♭			
Hoang-tchoung	fa	koung	lieou	fa
Yng-tchoung	mi	pien-koung	fan	mi
Ou-y	ré ♯ ou mi ♭			
Nan-lu	ré	yu	kong	ré
Y-tsê	ut ♯ ou ré ♭			
Lin-tchoung	ut	tché	tchê	ut
Joui-pin	si	pien-tché	chang	si
Tchoung-lu	la ♯ ou si ♭			
Kou-si	la	kio	y	la
Kia-tchoung	sol ♯ ou la ♭			
Tai-tsou	sol	chang	sce	sol
Ta-lu	fa ♯ ou sol ♭			
Hoang-tchoung	fa	koung	ho	fa
YNG-TCHOUNG	MI	PIEN-KOUNG	FAN	MI
OU-Y	RÉ ♯ ou MI ♭			
NAN-LU	RÉ	YU	KONG	RÉ
Y-TSÊ	UT ♯ ou RÉ ♭			
LIN-TCHOUNG	UT	TCHÉ	TCHÊ	UT
JOUI-PIN	SI	PIEN-TCHÉ	CHANG	SI

Les caractères chinois qui représentent les sons du tableau ci-dessus se trouvent à la planche I des dessins.

L'inspection de ce tableau démontre que le système mélodique des Chinois repose sur une série de quatorze degrés séparés les uns des autres, tantôt par des semi-diatons, tantôt par des diatons. Les semi-diatons

se rencontrent entre les premier et deuxième, quatrième et cinquième, huitième et neuvième, onzième et douzième degrés; les autres sont séparés par des diatons.

Ainsi, la série de tons sur laquelle les Chinois établissent leurs échelles modales, est précisément divisée comme celle des Européens; on a déjà vu que cette étendue correspond à l'ancien diagramme grec; on y retrouve les anciens modes, à l'exception de celui qui ne peut exister sans la proslambanomène, c'est-à-dire sans le *la* qui, placé au-dessous du dernier chang *si*, devient alors la note la plus grave.

Quant à notre gamme moderne, elle s'y retrouve intacte du deuxième au neuvième degré, autrement de tchê *ut* en tchê. Dans l'ancienne manière, qui n'aurait pas dû être abandonnée, les sept degrés moyens reçoivent les noms particuliers de koung, chang, kio, etc., *fa, sol, la*, etc., qui se reproduisent pour les tons correspondants à l'octave supérieure ou inférieure. Les noms pien-tché *si* et pien-koung *mi*, signifient *qui devient* tché, *qui devient* koung; pien-tché s'appelle aussi en chinois *tchoung*, médiateur, et pien-koung *ho*, modérateur [1].

Les Chinois modernes ont donné de nouveaux noms aux sept degrés moyens, depuis koung *fa* jusqu'à pien-koung *mi*. Ces nouvelles appellations se reproduisent dans les tons de l'octave inférieure; mais les trois degrés de l'octave supérieure répondant à *fa, sol, la*, sont caractérisés par les dénominations lieou, ou, et kien-y. Cette singularité est probablement fondée sur un motif qui nous est inconnu, et qui, au fond, nous est assez indifférent.

[1] Amiot. *De la musique des Chinois*, seconde partie, planche XVII.

De leur diagramme de quatorze degrés, les Chinois ont tiré sept modes, ou, pour parler comme eux, sept principes [1]. Ces sept modes sont du genre diatonique pur, et forment sept échelles différentes dans chacune desquelles l'une des sept notes fa sol la si ut re mi est prise pour base :

		la	si	ut	ré	mi	fa	sol	la				
	sol	la	si	ut	ré	mi	fa	sol					
FA	SOL	LA	SI	UT	RÉ	MI	FA						
						mi	fa	sol	la	si	ut	ré	mi
					ré	mi	fa	sol	la	si	ut	ré	
				ut	ré	mi	fa	sol	la	si	ut		
			si	ut	ré	mi	fa	sol	la	si			

Ces sept échelles diffèrent, comme on le voit, les unes des autres par la position des semi-diatons qui se trouvent dans la gamme primordiale de fa du quatrième au cinquième degré, et du septième au huitième.

Les sept notes ho *fa*, see *sol*, y *la*, etc., ne demeurent pas nécessairement attachées aux lu, auxquels elles correspondent immédiatement dans le tableau donné à la page 119; la transposition a été longtemps en usage; On l'obtient au moyen de ce qu'on appelle la *circulation* du son fondamental ; c'est-à-dire en appliquant successivement à l'un des douze lu le premier degré de l'un des sept modes, et en continuant de telle manière que la place des semi-diatons de chaque échelle modale ne se trouve jamais intervertie, et que chaque diaton soit toujours marqué par la présence d'un lu muet. Cette variété de disposition amène quatre-vingt-quatre chances, puisque 84 est le produit de 12 par 7, c'est-à-dire des douze lu par les sept notes. Au reste, si l'on n'a égard qu'à l'échelle commune, ces quatre-vingt-

[1] Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 160.

quatre transpositions peuvent se réduire à douze. Sept partant des lu qui fournissent les sept tons naturels fa sol la, etc. ; ce sont les sept *principes* dans le langage des Chinois ; les cinq autres points d'où l'échelle peut se prendre sont les lu ta-lu, kia-tchoung, tchoung-lu, y-tsê et ou-y, ou bien fa♯, sol ♯, la ♯, ut ♯, ré ♯ ; ce sont les cinq *compléments*[1].

La *circulation* des Chinois n'est donc point du genre de celle des Arabes, qui, dans chaque circulation, modifient l'échelle générale de manière à obtenir chaque fois une nouvelle ordonnance des intervalles[2]. Dans la transposition ou circulation chinoise, la place des semi-diatons de chacun des sept modes demeure immuable ; les Chinois appellent toujours des noms de ho *fa*, see *sol*, etc., les lu auxquels ils adaptent ces notes ; ainsi, quand ils chantent un morceau en prenant le *sol* ♯ pour ho ou *fa* de leur gamme commune, ils entonnent par ce fait en sol ♯ quoique les appellations des notes qui désignent les degrés de l'échelle n'aient pas varié. On a suivi pendant fort longtemps en France le même système : dans le siècle passé, l'étude du solfége se faisait le plus souvent au moyen des *clefs transposées*, c'est-à-dire qu'en substituant mentalement à la clef écrite l'une des six autres, on ramenait au mode d'*ut* le morceau que l'on voulait rendre, quelle que fût l'armure de la clef primitive. Hors de France cela s'appelait solmisation *à la française*. Cet usage s'est longtemps conservé et subsistait encore tout récemment dans les écoles du duché de Lucque.

[1] Amiot. *De la musique des chinois*, p. 160.

[2] Voyez Villoteau. *De l'état actuel de l'art musical en Égypte, ou relation historique et descriptive des recherches et observations faites sur la musique en ce pays*, dans la *Description de l'Égypte*. t. XIV, p. 46 de l'édition in-8.

Au reste, il paraît que les Chinois n'ont jamais fait un usage habituel des modes en pien-koung et en pien-tché; bien plus la manière dont ils chantent leur gamme, prouve évidemment qu'ils n'y admettent les deux pien ou semi-diatons que comme une sorte d'excédant, ne les exprimant qu'en dernier[1] comme ci-dessous :

Fa sol la // ut re mi si ut

Ou bien : Fa sol la // ut re si ut mi fa

Cette habitude de borner la mélodie à cinq tons, a exercé une grande influence sur la musique chinoise, et deux auteurs chinois, Ho-joui et Tchen-yang n'ont pas craint d'avancer[2] que « le pien-koung et le pien-tché étaient aussi inutiles dans la musique que le serait un sixième doigt à chaque main. » Un autre auteur prétend que « si l'on admet les deux pien, il n'y a plus de correspondance avec les lunaisons dont une année est composée ; que l'ordre du cérémonial se trouve ainsi renversé, etc. »

Tsai-yu s'est beaucoup récrié sur ces affirmations; il cite à cet égard divers livres anciens parmi lesquels se trouvent ceux de Kong-fou-tsée ou Confucius, pour prouver que, dès une haute antiquité, l'on faisait usage des deux pien et qu'ils servaient de base à deux modes; les anciens, ajoute-t-il, n'auraient pu faire circuler le son fondamental et l'arrêter sur tous les lu s'ils n'avaient eu à leur disposition les deux pien[3].

A mon avis et autant qu'il m'est permis de prononcer en semblable matière, les raisonnements de Tsai-yu ne détruisent pas l'importance de l'assertion des

[1] Amiot. *Supp. au mém. sur la musique des Chinois.* ms.
[2] Dans Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 161.
[3] Là-même.

auteurs précités surtout relativement à la pratique. Sans doute nous ne comprenons pas trop comment l'ordre des lunaisons peut être troublé par la présence ou l'absence de deux semi-diatons dans l'échelle musicale ; mais nous pouvons concevoir parfaitement que, dans un pays où tout est réglé d'après des usages antiques et vénérés, à un point dont il est impossible de se faire idée dans notre Europe, le cérémonial se trouve interverti par l'admission d'un système de musique qui s'écarterait d'une manière tranchée des précédents reçus et généralement approuvés. D'ailleurs pour émettre une affirmation aussi positive et aussi nettement formulée que celle de Ho-joui et Tchen-yang ; il faut qu'elle ne soit autre chose que la constatation d'une chose existante, d'un fait matériel reconnu. Et de quelles accablantes réfutations ne serait pas écrasé un auteur qui s'exprimerait de la sorte sans y être bien fondé, sans avoir pour lui l'opinion conforme du vulgaire et les résultats habituels de la pratique?

On peut donc croire que les Chinois font un usage fort rare des modes en pien-koung et pien-tché, c'est-à-dire de ceux dont le point de départ est un semi-diaton ; que, dans la majeure partie des airs qu'ils possèdent, les intervalles de semi-diaton sont absolument évités et que plusieurs airs des temps anciens étaient composés dans ce système. On pourrait fournir un grand nombre de preuves, celle, par exemple, de l'accord du kin qui, comme on le verra[1], reproduit précisément les cinq tons principaux. Nous aurons à revenir sur ce sujet en examinant différentes pièces de composition chinoise parvenues jusqu'à nous.

La musique des Chinois a donc sept modes ou prin-

[1] Au chapitre VIII, § 3.

cipes dont deux sont peu ou point usités. Dans la conduite des mélodies, tantôt elle admet l'intervalle semi-diatonique, tantôt elle le rejette ; dans cette dernière hypothèse les différentes échelles doivent perdre beaucoup de leur caractère, surtout quand l'on excède l'octave ; elles doivent être en ce cas difficiles à reconnaître; car la différence des tierces, soit majeures, soit mineures, frappe l'oreille bien moins vivement que ne le ferait la distinction des diatons et des semi-diatons; on peut en faire l'essai en construisant des mélodies sur l'étendue suivante, la seule qui reste à la disposition des compositeurs chinois lorsqu'ils veulent s'interdire l'intervalle de semi-diatons, inévitablement elles auront beaucoup de points de ressemblance [1].

LA UT RÉ fa sol la ut ré fa *sol la*

C'est ce qui a pu donner lieu de croire que les Chinois n'avaient qu'un seul mode [2]. Cette opinion ne me paraît pas assez fondée. Une remarque qui prouverait que les modes chinois sont au contraire fort multipliés ; c'est que le fait de la suppression des semi-diatons amène plusieurs nouvelles échelles dont il faut tenir compte ; en effet, les Chinois pour éviter l'intervalle semi-diatonique, ne rejettent pas seulement les deux *pien*, c'est-à-dire le mi et le si, ils se procurent de même à volonté cette exclusion en écartant le *fa* et l'*ut*; ils ont donc déjà, outre l'échelle vulgaire :

ut ré mi fa sol la si ut

deux autres échelles :

ut ré *n* fa sol la *n* ut
ut ré mi *n* sol la si *n*

[1] Voyez chapitre IX.

[2] FETIS. *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, en tête de la *Biographie universelle des musiciens*, t. I, p. LV.

Mais, comme ils ne bannissent pas constamment les deux semi-diatons et qu'ils admettent souvent l'un en rejetant l'autre, il résulte de ce système les six nouvelles échelles suivantes :

ut	ré	mi	fa	sol	la	"	ut
"	ré	mi	fa	sol	la	si	"
ut	ré	"	fa	sol	la	si	ut
ut	ré	mi	"	sol	la	si	ut
ut	ré	mi	"	sol	la	"	ut
"	re	"	fa	sol	la	si	"

On voit donc qu'en supposant, ce que je suis loin d'admettre, que les Chinois ne possèdent qu'une seule échelle, la manière de la composer fournirait encore des ressources suffisantes pour constituer neuf modes particuliers ; si maintenant l'on admet les sept modes indiqués plus haut et qu'on applique à chacun les neuf variétés dont nous parlons, il en résulte un total de soixante-trois modes qui, à la vérité, rentrent quelquefois les uns dans les autres. D'un autre côté, si l'on regardait les modes chinois comme de simples transpositions d'un mode unique, il serait bien difficile d'expliquer, même dans les idées de ce peuple, comment en de certains cas ils attachent une si grande importance à un changement de mode. Ainsi nous lisons dans le dialogue de Kong-fou-tsée et Pin-mou-kia, que ce serait faire injure à la mémoire du célèbre Ou-wang de croire que ce grand homme ait composé une pièce de musique qu'on lui attribue, dans le mode chang *sol* et non dans le mode koung *fa*, les compositions du mode chang, ne partant ordinairement que des cœurs corrompus[1] et ne pouvant être employées que momen-

[1] LI-KOANG-TI, trad. par AMIOT, fragment inséré dans le *Dictionnaire de danse*, p. 67.

tanément pour régler le mouvement des danses[1]. Comment admettre qu'il ne s'agit en ce cas que d'une simple transposition?

Les gammes incomplètes à la manière des Chinois, sont d'un usage habituel dans la musique des Indiens, ainsi qu'on le verra dans le livre suivant. Les Persans, dont la musique confine avec celle des Arabes, si elle n'est précisément la même, possèdent un mode formé précisément comme la gamme vulgaire des Chinois[2], mais en ce cas ils ne conservent pas les semi-diatons à leur place ordinaire, ils en font usage entre d'autres degrés. Quant à l'opinion de Burney[3], reproduite par Stafford[4] et par quelques autres, je ne saurais l'approuver; ces auteurs, sans avoir égard aux distinctions qui viennent d'être établies, mettent en général sur une même ligne l'échelle écossaise et l'échelle chinoise, « parce que, disent-ils, elles n'ont chacune que cinq ou, pour mieux dire, six tons (l'octave du premier étant nécessaire pour le complément de l'échelle), et parce que l'une et l'autre offrent dans chaque tétracorde l'omission d'un degré ». Une très-importante différence les distingue; l'échelle écossaise ne ressemble à l'échelle chinoise que dans son second tricorde : le premier tricorde rejette la deuxième note et s'établit sur *ut mi fa*, le second sur *sol la ut*. On voit que la gamme écossaise admet le semi-diaton *mi fa* dans sa première moitié, et rejette ensuite le second *si ut*; ces deux moitiés forment donc un accouplement inégal et boiteux. Le rejet des semi-diatons et la confor-

[1] Li-koang-ti. Dans le Dict. de danse, p. 70.

[2] William Jones. *On the musical modes of the Hindous;* dans ses œuvres, t. IV, éd. in-8. London, 1807, p. 180.

[3] Burney. *History of music.* Dissert. prem., t. I, p. 31.

[4] Stafford. *Histoire de la musique traduite par madame Fétis,* p. 51.

mation semblable des deux tricordes de l'échelle adoptés par les Chinois, annoncent dans ces peuples, un esprit d'ordre et d'arrangement, fruit de la réflexion et d'une imagination bien réglée, tandis que la mise à l'écart de la seconde note dans le premier tricorde, et de la troisième dans le second, laisse des traces évidentes d'irrégularité et de barbarie. Il est probable que cette échelle écossaise n'a été aucunement calculée et que son origine n'est due qu'aux tons fournis par quelque instrument incomplet appartenant à l'enfance de l'art. Nous aurons en son temps à examiner cette question.

Carpani, voulant expliquer par occasion le système musical chinois [1], a rassemblé sur ce sujet à peu près autant d'erreurs qu'il est possible d'en accumuler dans un espace donné ; je ne m'arrêterai pas à refuter cet auteur estimable d'ailleurs à tant d'égards, et je laisserai également de côté toutes les erreurs commises par divers écrivains qui ont parlé accidentellement de la musique des Chinois de manière à prouver que leurs études ne s'étaient point suffisamment portées sur cet objet.

Pour résumer en peu de mots les matières traitées dans ce chapitre, on peut dire que les modes des Chinois se tirent de leur diagramme à l'ordonnance duquel aucun changement n'est apporté ; qu'ils font un usage habituel de la transposition mais sans rien changer à la dénomination des notes; enfin que dans la manière la plus ordinaire, ils rejettent de leur composition tel ou tel degré qui amènerait l'emploi du semi-diaton.

[1] Carpani. *Haydine*, Lettera IV, p. 80, seconda ed. Padova, 1823.

CHAPITRE VI.

Du rhythme chinois.

Si pour juger du rhythme musical d'un peuple, on se bornait à considérer celui de la langue qu'il parle, on courrait risque de tomber dans de graves erreurs; nous aurons par la suite occasion d'en faire la remarque. Mais, si les qualités rhythmiques du langage ne sont pas seules influentes en cette occasion et ne dominent pas d'une manière absolue le système musical en tant qu'elles s'y rapportent, elles y entrent cependant toujours pour quelque chose et souvent pour beaucoup.

A cet égard il n'est pas de peuple plus mal partagé que les Chinois ; les trois cent trente mots de sa langue parlée sont tous monosyllabes, et par conséquent n'admettent point la diversité de brèves et de longues : quel que soit le nombre d'accents phoniques qui peuvent varier les inflexions de la voix, l'accent prosodique, celui qui établit la différence d'intonation et dont la position détermine la variété entre les syllabes n'a qu'une existence absolue, exclusive de toute modification accidentelle importante, même si l'on considère les mots chinois comme rapprochés et dépendants les uns des autres. Il est donc fort étonnant qu'un écrivain aussi judicieux que Freret se soit évertué à prouver que de toutes ces langues, la chinoise était la plus harmonieuse [1].

[1] Freret. *De la poésie des Chinois*, dans l'*Histoire de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, t. 11, p. 436, éd. in-12.

Son rhythme est nul, même en supposant, comme on l'a fait, que les Chinois chantaient en parlant [1], ce qui du reste pourrait se concevoir et s'expliquer tout en laissant de côté la question rhythmique. Cela posé, l'on comprendra facilement que leur musique a dû être longtemps une musique plane composée de notes égales en durée ; tel est le morceau qui se chante au palais impérial le jour de la fête des ancêtres, que l'on trouvera plus loin [2] ; tels sont aussi les chants de plusieurs sectes de bonzes [3] ; mais outre cette musique plane, les Chinois ont des chants figurés dont on verra par la suite plusieurs exemples ; quant à la manière d'entendre la mesure, de diviser les temps et de distribuer entre elles les notes de la cantilène, tout ce que l'on peut dire à cet égard est nécessairement un peu conjectural ; il faudrait posséder sur un tel sujet des renseignements pris sur les lieux par des musiciens de profession, et quelques mots des gens du métier éclaireraient plus la matière que les données incomplètes et équivoques dont je suis réduit à offrir ici l'extrait.

Un missionnaire, après avoir dit que les Chinois connaissaient et battaient la mesure, ajoute qu'eux-mêmes ne peuvent dire en quoi consiste sa variété, et que dans les airs qu'ils exécutent, ils savent néanmoins les endroits où ils doivent chanter ou s'arrêter [4].

[1] Du Halde. *Description de la Chine*, t. II, p. 225.

[2] Voy. chap. IX., et numéro I, p. 1, des *planches de musique*.

[3] Semedo. *Semedo historica relazione del gran regno della Cina*. Roma, 1663, in-4. « Usano anco la musica li Bonzi... il canto de' quali è molto somigiante al nostro canto fermo », p. 70. — Voy. aussi Trigault. *Exped. Christ. ap. Sinas*.

[4] Semedo. *Historica relazione*, etc. « Usano la battuta o misura di tempo, ma non san dire quante diversità tiene : e così cantando canzoni antiche e moderne sopra l'aria dell' antiche, sanno li tempi ne' quali hanno da cantare o aspettare », p. 71.

Les autres renseignements dérivés de même source ne sont guère plus explicites, et il n'y a pas lieu de s'en étonner ; outre qu'ils nous viennent d'hommes qui n'étaient point musiciens, ils ont été le plus ordinairement recueillis de la bouche de Chinois peu instruits ; la citation ci-dessus en offre une preuve : comment supposer en effet que chez un peuple où l'on se rend généralement de tout un compte plus ou moins exact, un musicien doué de quelque instruction ne puisse expliquer en quoi consiste la mesure?

Amiot mériterait plus de confiance ; pendant son long séjour à Péking, il fréquenta plusieurs lettrés et lut un grand nombre de livres relatifs à la musique ; malheureusement les documents qu'il avait recueillis sur la matière qui nous occupe, avaient été réunis à sa traduction du traité de Li-koang-ti, dont nous ne connaissons que les extraits donnés par l'abbé Arnaud [1] et dans le *Dictionnaire de Danse*. Comme dans Arnaud le passage qui concerne la mesure peut prêter à beaucoup d'interprétations et de contestations, je vais d'abord le citer textuellement.

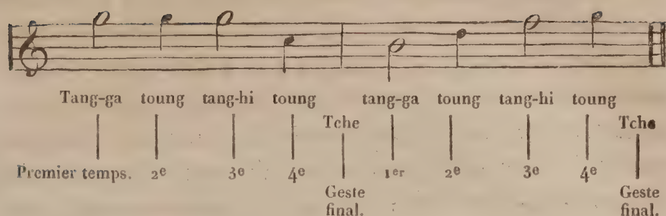
« Les musiciens chinois, dit Arnaud, ne font usage que de la mesure à quatre temps ; encore la battent-ils d'une manière tout à fait singulière. Chaque temps a un nom qui le désigne, et c'est par la prononciation de ce nom qu'on mesure la durée du temps auquel il est affecté. Par exemple le premier temps se bat de la main droite sur le côté gauche, en disant *tang-ga ;* on ramène ensuite la main gauche sur l'estomac, en disant *toung*, et c'est le second temps. Ainsi le premier temps de cette mesure est double du second. De l'estomac on revient frapper sur le côté gauche, et l'on

[1] Arnaud, *Variétés littéraires*, t. II. p. 273.

dit *tang;* on laisse la main en prononçant *tang-hi*, qui est une espèce de repos et de mesure du troisième temps ; du côté gauche on ramène de nouveau la main sur l'estomac en prononçant *toung* ; après quoi on fait usage de la main gauche de la même manière que si ayant entre les doigts deux planchettes, on voulait les heurter l'une contre l'autre en disant *tche*; et c'est là le quatrième temps et la fin de la mesure. Cependant (c'est toujours Arnaud qui parle) cette mesure n'est guère que pour ceux qui apprennent à jouer du tambour de quelque espèce qu'il soit. Au temps *tang-ga*, on doit frapper sur le bord du tambour ; au temps *toung*, on doit frapper sur le milieu ; au temps *tang*, on frappe encore sur le bord ; au temps *tche*, on frappe sur le milieu, et le joueur de castagnettes donne le signal que la mesure est finie [1]. »

En s'en tenant strictement à cet énoncé, tout porte à croire qu'une telle mesure n'est pas en usage dans la pratique ordinaire ; cependant cette mesure n'est peut-être pas si bizarre qu'elle se montre au premier abord. Il est impossible de la comprendre comme une mesure à quatre temps ; dans nos idées ce serait une mesure composée à deux temps, établie exactement sur les mêmes données que les mesures à $\frac{6}{4}$ et à $\frac{6}{8}$, dans lesquelles chaque temps se soudivise en trois fractions égales, dont les deux premières se réunissent souvent en une seule articulation. J'ai examiné un assez grand nombre d'airs chinois qui pourraient à la rigueur se plier à cette forme ; l'exemple [2] suivant ne laissera rien d'obscur dans l'esprit des lecteurs.

[1] Arnaud, *Variétés littéraires*, p. 309.



Ainsi cette mesure ne serait point quaternaire, mais binaire, à moins pourtant que l'on n'aimât mieux la considérer comme une mesure à trois temps, en la divisant en deux parties ; cette dernière méthode serait même plus rationnelle, car la similitude des gestes de la première partie de la mesure va se renouvelant exactement de même dans la seconde, sauf le *tche* final, et paraît indiquer deux circonstances de même nature qui n'ont entre elles aucune différence essentielle. En tout ceci j'ai dû supposer que dans Arnaud les mots *tang* et *tang-hi* désignaient un seul et même temps, dont la syllabe *tang*, exprimée d'abord isolément, indiquait la première partie.

Le système présenté par Arnaud, d'après le manuscrit probablement perdu du père Amiot, n'est donc pas absolument inadmissible, mais il se présente contre lui des objections tellement loin d'être dépourvues d'importance, qu'elles me déterminent, quant à moi, à le rejeter absolument.

D'abord c'est une erreur de dire que les Chinois ne possèdent que la mesure à quatre temps. Dans les airs qui m'ont passé sous les yeux, il en est qui ne se composent que des temps *tang-hi* et *toung*, d'autres même qui ne se forment que du temps *toung* ; on en verra plus loin des exemples [1]. En second lieu, la partie ma-

[1] Voyez le chapitre IX de ce livre et les planches de musique.

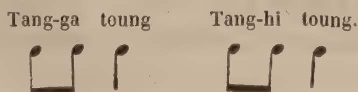
térielle de la notation musicale des Chinois n'indique rien de pareil. Arnaud lui-même, toujours d'après les idées d'Amiot, ne tardera pas à dire que « la valeur des notes se connaît par l'espace qu'elles occupent [1]. » Or, toutes les pièces de musique chinoises que j'ai vues sont composées de temps égaux entre eux, c'est-à-dire occupant sur le papier un espace uniforme ; il n'est donc aucunement probable que le premier et le troisième de ces temps aient plus de durée que le second et le quatrième. Enfin l'on ne doit pas oublier que la traduction de toutes les pièces de musique chinoises qui ont été reproduites en notation européenne a été conçue dans le système de temps égaux. Du Halde [2], Prévôt [3], Rousseau [4], La Borde [5], Fétis [6], Barrow [7], dans les fragments qu'ils ont cités, ont tous présenté des mesures simples à deux ou à quatre temps ; cette observation a surtout de l'importance en ce qui concerne Du Halde, qui avait reçu ces documents de la main des Jésuites établis en Chine, et qui les a donnés tels qu'on les lui avait transmis, et Barrow qui les avait recueillis par le moyen d'un de ses amis établi en Chine depuis longues années [8], et a restitué le véritable texte de l'un de ces airs que l'on avait altéré en Angleterre. L'opinion de La Borde ou de ceux qui ont travaillé pour lui ne doit pas non plus être négligée en ce cas, car c'est le manuscrit d'Amiot, sous ses yeux, que s'est opérée la

[1] Arnaud. *Variétés littéraires*, t. II, p. 311.
[2] Du Halde. *Description de la Chine*, t. II,
[3] Prevôt. *Histoire générale des voyages.*
[4] J. J. Rousseau. Planches du *Dictionnaire de Musique*. Art. *Musique.*
[5] Fétis. *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, planche II.
[6] Laborde. *Essai sur la musique*, t. I, p. 146.
[7] Barrow. *Travels in China.* London, 1804, in-4, p. 316 et suiv.
[8] Barrow, *Trav. in Chin.*, p. 316 et 317.

traduction, ou pour mieux dire la rectification de l'ancienne traduction de la chanson du *Satin à feuille de saule*, qui se trouve citée dans l'*Essai sur la musique*. Or, si la musique eût dû s'entendre dans le sens que semble donner Arnaud, il n'est pas douteux que ce sens eût été suivi. On peut donc conjecturer que celui-ci aura été trompé par quelques phrases obscures d'Amiot, et qu'il en aura fait une fausse application au rhythme musical. Doit-on s'en étonner et en inférer que le spirituel polygraphe ne méritait pas la réputation de goût et de perspicacité dont il a joui pendant sa vie et depuis sa mort; non sans doute : Amiot est souvent diffus et quelquefois obscur, et Arnaud, ne possédant pas suffisamment l'expérience de la pratique musicale, a pu adopter, sans y regarder de trop près, des opinions au moins trop incertaines. Ajoutez que le travail d'Amiot était le premier qu'il eût fait sur la musique des Chinois, et qu'il a lui-même déclaré qu'il ne fallait pas toujours s'en rapporter à cet essai[1].

Nous devons donc penser que les temps des Chinois sont comme les nôtres égaux entre eux, et si nous voulons donner un sens à l'opinion qui suppose les temps impairs doubles des temps pairs, nous pouvons croire qu'elle s'applique à des instruments de percussion, d'après des règles qui nous sont inconnues : peut être le premier temps double du second ne signifierait-il alors autre chose sinon que l'on frappe deux coups au premier temps et un seul au second, ce qui fournirait le rhythme suivant :

Tang-ga toung Tang-hi toung.



[1] AMIOT. *De la musique des Chinois*, p. 13.

Quoi qu'il en soit, il ne paraît pas que le rhythme chinois marque d'une manière bien sensible la distinction entre les temps forts et les temps faibles ; les paroles semblent ne suivre aucune règle dans leur adaptation aux uns ou aux autres. Le vers musical, c'est à-dire la division périodique en phrases de deux, quatre, huit mesures, n'existe pas toujours, mais on rencontre quelquefois les répétitions et même les réitérations rhythmiques, c'est-à-dire cet artifice de composition qui consiste à établir des phrases d'une mélodie différente sur un rhythme pareil.

Au reste, les Chinois goûtent surtout les airs d'un mouvement lent ; ils ont cependant aussi des airs de mouvement vif ; les premiers prennent le nom d'*harmonie du midi*, les autres s'appellent *harmonie du nord*[1].

De tout ce qui vient d'être dit, on peut conclure d'abord que la langue chinoise ne possède aucun des avantages qui contribuent à la beauté et à la régularité du rhythme musical, et que celui-ci se montre tout à fait indépendant du rhythme poétique. En second lieu, il paraît établi que les cantilènes chez les Chinois se partagent comme chez nous en petites portions d'égales durées, qui forment autant de *battues*[2] ou mesures : chacune de ces portions est elle-même subdivisible en deux, en quatre et peut être aussi en trois parties plus petites et pareillement égales entre elles ; c'est le retour continuel de ses durées et la variété dans la distribution de leurs éléments qui constitue le rhythme musical des Chinois. On voit qu'à cet égard les choses se passent chez eux exactement comme chez nous.

[1] Amiot. *Divertissements chinois.* MS de la Bibliothèque royale.
[2] En italien *battuta*.

CHAPITRE VII.

De la semiographie musicale des Chinois.

Les caractères employés par les Chinois pour noter leur musique, ont une disposition tout à fait semblable à celle de leur écriture ; les lettres musicales se rangent par colonnes placées de droite à gauche et qui se lisent de haut en bas[1]. On trouvera en tête des dessins qui accompagnent cet ouvrage (planche I, figure 1), le tableau des signes de la notation chinoise ; les caractères de la colonne A offrent la série des signes applicables à chacun des sons du système considéré uniquement ici sous le rapport tonal.

Ces caractères peuvent donner lieu à quelques observations.

Premièrement, il est aisé de reconnaître que les uns sont simples, les autres composés. Les caractères qui appartiennent aux tons principaux fa, sol, la, ut, ré et à leurs octaves, fournissent les éléments d'un caractère qui représente le lu immédiatement inférieur, en sorte que la lettre correspondante au sol, fournit l'élément de celle qui doit exprimer le fa♯ : de même la produit le sol ♯; re l'ut ♯ ; mi le re ♯.

En second lieu, les lettres correspondantes au si, au sol-octave et au la-octave, quoique simples, ne forment point de composés. Pour ces deux dernières, la raison n'est pas facile à donner ; le tchoung-lu, c'est-à-dire le la♯, dans les tableaux de la génération des lu,

[1] Amiot. *Supplément au Mém. sur la mus. des Chin.*, manuscrit de la Bibliothèque royale de Paris. — La Borde. *Essai sur la musique*, t. I, p. 144.

n'a pas de place, par la cause qu'à lui s'arrête la production directe [1], mais il semblerait qu'ici ce motif est insignifiant, et que dans la transposition il doit résulter une grande gêne de son absence. Ceci confirme l'opinion émise précédemment, savoir : que les Chinois ont de beaucoup restreint la latitude que laissait le système des quatre-vingt-quatre transpositions exposé plus haut [2]. Quant à l'emploi de ce lu, dans la notation, comme il est d'un usage continuel pour ce qu'on appelle les instruments ou les voix *au ton aigu*, on se sert pour le représenter du caractère attribué dans l'usage ordinaire au *chang* ou si naturel [3].

La reproduction des mêmes caractères pour l'octave inférieure peut être l'objet d'une troisième remarque, mais ne doit point étonner, puisque la dénomination est la même, et que d'ailleurs nous verrons bientôt qu'il existe un signe qui porte à l'octave supérieure la note qu'il accompagne.

Une quatrième remarque portera sur le la de l'octave supérieure qui ne saurait être tout à fait considéré comme caractère simple, puisqu'il est formé du signe de l'octave accolé à la lettre représentative de l'y ou la inférieur.

Il faut encore observer que les caractères représentant le fa et le sol de la troisième octave, sont précisément les mêmes que les chiffres chinois 6 et 5 : cette identité, à laquelle jusqu'ici personne n'avait fait attention, se rattache, sans doute, à l'ordre des notes chinoises prises sur les demi-lu à partir de *re*, dernière

[1] Pour mieux comprendre ceci, voyez le premier *excursus*.
[2] Voyez chapitre V. p. 121.
[3] *Divertissements chinois*, MS de la Bibliothèque royale de Paris.

note pratiquée dans la troisième octave ; de cette manière, en effet, le sol occupe la cinquième place, et le fa la sixième en descendant.

Enfin l'on ne doit pas être surpris que les caractères simples qui expriment les tons fa, ut, *fa octave* ne fournissent pas de composés, puisque le lu immédiatement inférieur possède lui-même un caractère simple.

Tels sont les caractères principaux de l'intonation ; les Chinois ont, en outre, les trois signes dessinés planche I, figure 1 en C ; *a* désignant que la note doit être faite à l'octave supérieure, *b* marquant un tremblement ou trill, enfin *c* indiquant une note coupée qu'on ne prononce qu'à demi et en s'arrêtant tout à coup.

Les lettres correspondantes à ut♯, re♯, fa♯, sol♯ ne s'emploient dans l'usage ordinaire que pour les démonstrations; la musique s'écrit toujours dans la série primordiale des tons; c'est alors à l'exécutant d'opérer, s'il y a lieu, la transposition convenable, et cette opération ne présente de difficulté que pour les instruments.

La notation de la mesure consiste à former des espaces égaux entre eux, dans lesquels on fait entrer les caractères d'intonation dont l'assemblage forme ce que nous appellerions une battue ou vulgairement une mesure : la même chose peut se faire pour les demi-mesures ; on assigne ensuite à chaque note, dans l'espace fixé, l'étendue qui lui appartient selon sa durée plus ou moins longue[1]. Le copiste doit avoir le soin préalable de marquer sur son papier, soit le compas à

[1] Amiot, *Suppl. au Mém. sur la musique des Chinois*. Ms de la Bibliothèque royale. — La Borde, *Essai sur la musique.*, t. I, p. 145.

la main, soit à vue d'œil, l'espace que chaque mesure entière occupera.

Chaque temps ou division de mesure est marqué d'un signe particulier qui se place au-dessous du caractère d'intonation. Le trait penché de gauche à droite indique le premier et le troisième temps; le cercle simple ou empli d'encre rouge annonce le second temps; trois traits semblables au signe du premier temps, le rouge placé entre les deux noirs, sont le signe du quatrième temps; voyez planche I, figure 1, *d*, *e*, *f*, en c.

Comme en beaucoup de cas la musique s'accompagne du po-fou (tambourin), et du tchoung-tou (instrument du genre des castagnettes), ces mêmes signes servent à indiquer le moment où ces instruments doivent être entendus; le signe *d* marque qu'il faut frapper sur le bord du tambour, le signe *e* que le coup doit être donné dans le milieu; quand reparaît le signe *d* on frappe comme la première fois, mais sur l'autre face du tambour; pour le signe *f*, il indique la réunion du tambour et des cymbales ou castagnettes qui servent alors à marquer la fin de la mesure; nous aurons plus tard à considérer ces usages pris en eux-mêmes.

Les Chinois ont, en outre, quelques autres signes de mesure que l'on voit aussi figure I; *g* marque le repos d'un temps, *h* de deux temps ou bien du morceau, *i* indique deux notes, *j* trois notes de durée égale, ou bien[1] le battement du tambour et autres instruments de même genre; *k* deux notes, une longue et une brève; *l* l'opposé, c'est-à-dire une brève et une longue; *m* liaison d'une note à l'autre.

[1] De Guignes. *Voyage à Peking*, Atlas, pl. 92.

La Borde[1] donne, en outre, le signe *n* comme indiquant une note qui doit se répéter quatre fois. Il avait tiré ce renseignement d'un manuscrit du P. Amiot aujourd'hui perdu, mais, du reste, antérieur à ceux que j'ai été à même de consulter.

Les notes musicales changeant de caractère selon l'instrument qui les exécute[2] il s'ensuit que chaque instrument possède une notation particulière et que l'instrumentiste doit connaître. On a cité[3] un *Traité de l'art de jouer du kin*[4] offrant un système semiographique différent de celui qui vient d'être expliqué et dont les éléments n'offrent point de conformité avec les lettres chinoises, mais se composent de signes particuliers dont l'ensemble offre beaucoup de complication. J'ai moi-même examiné un livre chinois intitulé *Manuel du kin*[5] : voici, autant que l'on en peut juger, en quoi consiste le système de notation de cet instrument. Chaque caractère est double ; l'un placé en dessous indique, au moyen des chiffres chinois, le numéro d'ordre de la corde qui doit être pincée ; l'autre placé en dessus et enveloppant en quelque sorte le caractère inférieur (pl. I, fig. 1 en E), marque comment la corde sera prise ; si de la main droite, si de la gauche, avec quel doigt, si par abaissement, si par élévation, si de la partie charnue de la main, si de

[1] La Borde. *Essai sur la musique*, t. I, p. 146.

[2] Amiot. *Notes accessoires de la traduction de Li-koang-ti*, citées par Arnaud. OEuvres, t. II, p. 86.

[3] Fetis. *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, en tête de sa *Biographie universelle des musiciens*, p. LX.

[4] Ce livre appartenait à l'orientaliste Klaproth, mort à Paris le 26 août 1835.

[5] Il appartient à M. Stanislas Julien, membre de l'Institut, et professeur au collége de France; cet habile sinologue, non seulement m'a communiqué ce livre, mais a eu la bonté de l'examiner avec moi et de m'en traduire plusieurs passages.

l'ongle, si par un léger frôlement, si par une vigoureuse attaque, etc. Les signes de ce genre sont multipliés à l'excès ; il y en a soixante-douze pour la main droite et le nombre énorme de cent douze pour la gauche.

Dans ce système comme dans le précédent, lorsque l'air est accompagné de paroles, les caractères qui représentent celles-ci se placent en colonne à la droite des signes de musique. Les signes des temps de la mesure se mettent aussi sur la droite, et ceux qui marquent certaines circonstances de l'exécution se mettent au-dessous des caractères principaux ; voyez figure 1 en D une colonne de notes musicales disposée à la manière chinoise.

A une époque plus ancienne, on rangeait les caractères de bas en haut, du moins pour les hymnes qui se chantaient au palais impérial ; un trait qui allait d'un caractère à l'autre marquait quand il fallait descendre. Les paroles se plaçaient vis-à-vis, sur la droite et dans la même disposition, comme on le voit figure 1 en F. Longtemps aussi l'on s'est servi des caractères désignant les lu (fig. 1 en B) qui représentaient alors les tons divers que l'on voulait exprimer.

Pour rappeler à leur mémoire le nom et l'ordre des lu, leur adaptation aux tons de l'échelle et les différentes transpositions, les Chinois font usage de la main gauche[1] et distribuent les lu aux places marquées figure 2, planche I. Les lu sont disposés sur cette main comme s'ils formaient un cercle dont le centre serait entre le major et l'annulaire. On pose le pouce sur celui des lu par lequel on veut commencer, selon le ton fondamental du mode ; ainsi pour parcourir la série fa,

[1] Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 123.

sol, la, ut, re, ut, fa, on place d'abord le pouce à la naissance de l'annulaire, puis à celle de l'index, de là au pli de l'index entre la seconde et la troisième phalange ; ensuite à l'extrémité de l'annulaire, puis entre la seconde et troisième phalange de celui-ci, on revient ensuite à son extrémité, et enfin au point d'où l'on était parti à la naissance de ce même doigt. Cette méthode, dont il ne paraît pas que l'on fasse usage pour solfier, mais seulement dans le but d'aider la mémoire, est très-commode pour les Chinois, car elle n'est autre chose qu'une application à la musique, de l'habitude que ces peuples contractent dès l'enfance de compter ainsi par leurs doigts les années du cycle, pour déterminer sur-le-champ le nombre d'années qui sépare une date d'une autre.

On voit combien est ancien l'emploi de la main comme instrument mnémonique.

Les Chinois se servent donc pour la notation de leur musique, de caractères représentant la série des tons musicaux, analogues à ceux de leur langue et qu'ils écrivent de la même manière. Ces signes principaux sont accompagnés de signes secondaires désignant les circonstances et accidents de l'exécution. Cette manière de noter sert pour la musique vocale; chaque instrument possède une notation qui lui est propre et qui paraît fort compliquée.

Voilà tout ce que nous savons de la semiographie musicale ou notation des Chinois[1]. Plusieurs écrivains ont commis à cet égard de graves erreurs ; ainsi l'on aurait droit de s'étonner que Rousseau ait affirmé[2] que les Chinois ne possédaient point de caractères pour noter

[1] Voyez le second excursus.
[2] J. J. Rousseau, *Dictionnaire de musique,* art. *Caractères.*

les sons, si l'on ne savait que cette opinion propagée par Du Halde [1] était générale à l'époque où écrivait ce philosophe; c'est donc mal à-propos que La Borde [2] lui a cherché querelle sur ce point. De Guignes [3] présente de divers signes une explication fort confuse et donne pour correspondants aux tons ho, see, y, tché, etc., les notes re, mi, fa, sol, etc., ce qui est inadmissible ; peut-être aura-t-il été trompé par la portée qu'il a lu sur la clef de sol et qui devrait être armée d'une clef de fa : ceci prouve combien il est toujours dangereux de prétendre traiter *ex professo* ce que l'on ne connaît que superficiellement. Lorsque Raymond dit que les notes des Chinois sont les caractères de leur alphabet [4], il oublie que ces peuples n'ont pas d'alphabet, mais ce n'est là qu'une distraction sans conséquence. On n'en saurait dire autant de l'accusation que Fétis intente au père Amiot [5], en lui reprochant de n'avoir point donné de renseignements sur la notation chinoise; elle a déjà été repoussée [6] et l'on a pu voir que l'auteur de la *Biographie des Musiciens*, au lieu de traiter avec mépris les manuscrits d'Amiot, en aurait tiré parti s'il les eût lus avec attention ; il est d'ailleurs étonnant qu'il n'ait pas connu ce que La Borde avait déjà imprimé sur cette matière [7]. Enfin l'on pourrait aussi relever quelques inexactitudes dans le travail de

[1] Du Halde. *Description de la Chine*, t. III.

[2] La Borde. *Essai sur la musique*, t. I, p. 145.

[3] De Guignes, atlas de son *Voyage*, pl. 92.

[4] Raymond. *Des principaux systèmes de la notation musicale usités ou proposés chez divers peuples tant anciens que modernes*, dans les *Memorie della reale Academia della scienze di Torino*, t. XXX. *Memorie della classe di scienza morali, storiche e filologiche*, p. 46.

[5] Fétis. *Biographie universelle des musiciens*, art. *Amiot*.

[6] Voyez chap. I, p. 18.

[7] La Borde. *Essai sur la musique*, t. I, p. 145.

ce dernier, mais on ne sera pas aussi sévère pour lui qu'il l'a été pour Rousseau ; on aime mieux croire que les inadvertances de La Borde tiennent à ce que lui ou ses coopérateurs n'ont eu entre les mains que les premiers ouvrages d'Amiot, écrits dans un temps où il n'avait que fort peu d'expérience en cette matière comme en tout ce qui concerne les mœurs et usages des Chinois. Dans le mémoire que je cite si fréquemment et qui m'a été d'une si grande utilité pour la composition de ce livre, Amiot fait lui-même cet aveu [1] avec la candeur qui distingue le travailleur assidu et consciencieux, l'homme à la fois savant et modeste.

CHAPITRE VIII.

De la musique chinoise considérée dans ses organes.

Dans le troisième chapitre de ce livre, j'ai exposé la manière dont les Chinois envisagent le son pris en lui-même, et les distinctions qu'ils tirent de la différence des corps phonogènes. C'est ainsi que la soie, considérée comme produisant des sons, embrasse les instruments à cordes, tandis que du bambou, de la terre cuite et de la calebasse, naissent les instruments à vent, et que le métal, la peau, le bois et la pierre, fournissent les instruments à percussion [2]. J'ai fait dès lors remarquer combien il était étonnant que les anciens Chinois n'aient pas admis parmi les corps phonogènes la voix humaine, qui est l'instrument par excellence, le premier, le plus naturel de tous ; celui sur lequel les ex-

[1] Amiot. *De la musique des Chinois*, Discours préliminaire, p. 13.
[2] Chapitre III, p. 99.

périences peuvent se pratiquer et se renouveler à chaque instant. Peut-être cette exclusion tient-elle à des idées mystiques ou bien à une métaphysique particulière aux Chinois, et qui nous est absolument inconnue.

Dans les considérations qui vont être présentées sur la musique vocale et instrumentale des Chinois, je ne tiendrai aucun compte des divisions adoptées par ces peuples ; je parlerai d'abord de ce qui concerne les voix, puis de ce qui regarde les instruments, en suivant, pour ces derniers, la méthode ordinaire qui les distingue des instruments à cordes, à vent et à percussion. Cette division, universellement adoptée, n'est pas, à la vérité, conforme aux habitudes chinoises; mais c'est aux Européens qu'est destiné mon ouvrage, et son objet est de donner l'idée la plus juste possible de l'art musical des différents pays à toutes les époques. Pour atteindre ce but, le premier point, à mon avis, est d'éviter tout désordre et toute confusion dans l'exposé des systèmes; or, le meilleur moyen de répandre la clarté sur les choses abstraites et sur les idées dont la conception peut sembler difficultueuse, ce n'est pas seulement de les offrir avec méthode, netteté et lucidité, il faut encore, pour le plus grand nombre des lecteurs, en présenter, sinon l'application, ce qui est souvent impossible, au moins le rapprochement avec des idées et des usages généralement connus, admis et compris. De cette manière, tel lecteur qui ne se rendrait pas compte d'une idée dont l'énoncé aurait, au premier aspect, choqué son intelligence, bien qu'elle fût exposée clairement, saura tout d'abord ce dont il s'agit lorsque vous lui présenterez l'objet nouveau mis en rapport immédiat avec l'objet analogue connu. En

établissant bien d'une part le contraste qui existe entre eux, et de l'autre leurs points de contact, l'esprit a déjà fait plus de la moitié du chemin; quelques pas encore, et toute la partie qui se montre environnée de ténèbres sera éclairée d'un rayon lumineux qui dissipera tous les doutes, toutes les incertitudes.

Que l'on ne s'étonne donc pas si, à chaque instant et dans tout le cours de cet ouvrage, je ramène sans cesse les systèmes à celui dont nous avons la pratique et l'habitude, me servant de celui-ci comme du miroir d'une chambre obscure qui, éclairée par un seul point, réflète et reproduit une multitude d'objets, tant ceux qui demeurent immobiles que ceux qui vont se déplaçant et se succédant sans interruption.

Et pour revenir au sujet de ce chapitre, quel lecteur d'un sens droit pourra nier qu'il ne suffise pas d'avoir expliqué la doctrine des Chinois sur la classification des instruments, sans être pour cela obligé de suivre ici cette doctrine, qui dérange et confond toutes nos idées ? La grammaire d'une langue étrangère s'écrit dans la langue nationale du peuple à qui elle est destinée; c'est de même au moyen de notre musique qu'il faut expliquer celle des peuples qui, par le soin qu'ils ont apporté à la culture du plus délicieux des arts, ont mérité que leur mémoire fût conservée parmi les artistes et passât ainsi aux âges à venir.

Ce chapitre sera donc divisé en paragraphes qui concerneront d'abord les voix, puis les instruments à cordes, à vent et à percussion.

§ I. *Voix.*

Les Chinois, non-seulement dans la musique qui s'exécute en public aux jours de grandes solennités,

mais encore dans celle qui se fait habituellement chez les particuliers dans les festins qu'ils donnent à leurs amis, ne font point usage des voix de femmes, ce qui, du reste, est tout à fait conforme aux coutumes asiatiques et à la législation qui en découle. Les chanteuses esclaves, qui sont le plus souvent des concubines, ne se font entendre qu'à leur maître et à sa famille ; ce n'est que dans des circonstances toutes spéciales, celle, par exemple, où l'on aurait l'intention de faire présent à quelqu'un d'une esclave habile dans le chant, qu'on la lui fait voir et entendre [1]. Il va sans dire que les esclaves musiciennes se payent un prix bien plus élevé que celles à qui manque ce talent.

Quant aux dames chinoises, quoique ne possédant à peu près aucune instruction, la plupart ne sachant pas même lire [2], il n'est pas douteux qu'il y en ait quelques-unes dont l'esprit soit plus cultivé ; et parmi celles-ci, on peut croire qu'il s'en trouve qui aiment la musique et l'étudient, mais il est au moins fort probable que, dans leurs visites réciproques, elles pensent rarement à faire de la musique entre elles, d'où il suit que leurs talents demeurent absolument ignorés. En conséquence, l'on peut dire que la musique n'est, en général, cultivée par les Chinoises qu'autant qu'elles sont destinées à être vendues ou qu'elles ont l'intention de se vendre elles-mêmes [3].

Les femmes ont accès dans la basse musique ; mais, par une singularité qui pourra surprendre les Européens [4], leur principal emploi est de jouer les instru-

[1] *La mort de Tong-tcho*, nouvelle traduite du chinois, à la suite de la traduction de l'*Orphelin de la Chine*, par Stanislas Julien, p. 158.

[2] Staunton. *Voyage de Maccartney*. t, IV, p. 251.

[3] Barrow. *Voyage en Chine*, t. II, p. 65.

[4] Barrow. Là même.

ments à vent, comme on peut s'en assurer en examinant la belle collection de dessins faits sur les lieux par Van Braam-Houckgest[1]. Au reste, cette manière de faire paraître les femmes dans les symphonies, manière qui nous semble peu convenable à leur sexe, a existé dans toute l'antiquité, et est une conséquence naturelle de l'esclavage. Les Ambubages syriennes ont joui jusque dans Rome d'une grande célébrité[2], et l'antique Grèce a, de tout temps, connu les joueuses de flûte, dont les talents et les grâces venaient ajouter un nouveau charme aux plaisirs de leurs festins[3]. Il peut sembler étonnant que dans les troupes nomades qui parcourent les villes de l'Empire, on fasse jouer aux femmes les instruments à vent, et qu'on ne les fasse pas chanter; cependant, tel paraît être l'usage général. D'ailleurs, la présence des femmes parmi les musiciens est loin d'être habituelle; toutes les relations des missionnaires et des voyageurs parlent en effet de chanteurs et musiciens ambulants, mais il est rarement dit qu'il se trouve des femmes parmi eux, et le plus souvent, dans ce cas, ce ne sont pas elles qui chantent; en sorte que, dans l'usage vulgaire, c'est toujours sur les hommes que repose l'exécution de la musique vocale, et le plus souvent aussi, de la musique instrumentale, tant grande que petite. Le petit nombre de voyageurs qui ont entendu chanter des Chinoises ont observé qu'elles tiraient du nez et du gosier des sons qu'il serait impossible de rendre[4]; un autre voyageur ne craint pas d'avancer qu'une jeune et jolie Chinoise ayant chanté

[1] Elle est à la Bibliothèque de Paris, rue Richelieu.

[2] Voy. Le Comte. *Gazette musicale de Paris*, du 6 janvier 1839.

[3] Lucien. *Timon ou le Misanthrope.* c. I. — Xénophon. *Banquet*, etc.

[4] De Guignes. *Voyages à Peking, à Manille et à l'Ile de France, faits dans l'intervalle des années* 1784 à 1801, t. II, p. 317.

en sa présence, les grâces de son visage s'évanouirent, et peu s'en fallut, ajoute-t-il, qu'elle ne parût laide, elle dont le silence était si ravissant [1].

On sent combien il est important de tenir compte de l'absence de voix féminines quand on veut juger de la musique d'un peuple, puisque le rejet de ces voix réduit le diagramme vocal à une étendue fort restreinte. Les Chinois l'ont bien senti, aussi ont-ils remplacé les voix de femmes par celles des castrats. Il ne paraît pas toutefois qu'en Chine l'éviration ait jamais eu lieu pour le seul motif qui peut, jusqu'à un certain point, faire excuser une opération si cruelle, savoir la conservation de la voix puérile, son accroissement et son développement jusqu'au plus haut degré de perfection. Au reste les chirurgiens chinois, quoique d'ailleurs fort inhabiles dans leur art[2], sont arrivés, dit-on, à pratiquer l'opération avec une adresse singulière et presque sans souffrance pour le sujet, même lorsqu'il est adulte, car il arrive que des Chinois, dans des cas extrêmes, se décident à se soumettre à l'opération afin de trouver de l'emploi au palais impérial, et cela quelquefois à l'âge de trente ou quarante ans[3]. On distingue deux sortes de castrats, ceux que l'extraction des génitoires rend incapables de devenir pères, et ceux qui ont subi l'amputation totale des organes de la virilité, ce sont ces derniers appelés en Turquie *eunuques noirs*, que les missionnaires français à Péking désignaient par le nom plaisant et caractéristique de *rasibus* [4]. On croit du reste que les chirurgiens chinois ne font pas usage

[1] Jacques Arago. *Souvenirs d'un aveugle.*
[2] Staunton. *Voyage de Maccartney,* t. IV, p. 5.
[3] Bell. *Voyage,* p. 329.
[4] Castera, dans Barrow, t. I, p. 385, à la note.

pour l'opération d'un fer tranchant, mais de ligaments enduits et imprégnés de matières caustiques : en peu de jours on voit sortir le malade comme de coutume sans qu'il paraisse penser le moins du monde au changement qui s'est opéré en lui ; toutefois ce changement se manifeste bientôt, car, s'il est adulte, sa barbe tombe peu à peu, et au bout de quelque temps il n'en reste plus[1]. On ne perd pas un sujet sur cent, disent les relations[2], et encore meurt-il d'ordinaire par défaut de précautions ; c'était presque le contraire qui avait lieu en Italie et en Espagne au temps où la castration était commune en ces pays[3]. Quoi qu'il en soit, les eunuques ont été dès une époque très-reculée fort nombreux dans la Chine, ils y ont longtemps occupé les premiers emplois ; toutes les charges du palais leur étaient dévolues, et ils acquéraient une puissance et une richesse vraiment prodigieuses ; c'est ce qui explique comment tant de parents soumettaient leurs fils à l'opération. La conquête des Tartares et l'établissement de leur dynastie amena quelques changements à cet égard, mais si les castrats perdirent en apparence une partie de leur crédit, ils en ont de fait conservé beaucoup. Au reste, il ne paraît pas que la beauté de leur voix ou leur aptitude pour le chant influe grandement dans la faveur dont ils peuvent jouir, de sorte que la fortune à venir de ces êtres incomplets dépend en grande partie des circonstances. Voici comment a lieu leur admission au palais impérial : on envoie à la cour un nombre considérable de jeunes castrats ; parmi eux

[1] STAUNTON. *Voyage*, t. IV, p. 5.

[2] AMIOT. *Observations sur le livre de M. P*** (Paw), intitulé : *Recherches sur les Égyptiens et les Chinois.* A la suite du Mémoire sur la *Musique des Chinois*, p. 319.

[3] GINGUENÉ. *Encyclopédie méthodique. Musique*, art. *Castrat*.

sont choisis ceux qui ont la meilleure apparence, une bonne prononciation, des dispositions naturelles, etc., ils sont ensuite destinés à des offices vils ou distingués, et cette répartition se fait à peu près au hasard[1]. Ainsi quelques-uns sont prêtres, musiciens, comédiens, etc., d'autres jardiniers, balayeurs, cuisiniers, marmitons, etc. Parmi les eunuques musiciens, les uns sont chanteurs, les autres instrumentistes. Tous ceux qui sont chargés de la surveillance des femmes de l'empereur doivent être essentiellement *rasibus*.

Il y a au moins six mille castrats employés au palais[2] et dans ce nombre une grande partie est destinée au service de la musique. On voulut, dans le cours du siècle passé, les remplacer par des femmes plus particulièrement en ce qui concerne les fonctions musicales dans lesquelles ils chantent chez l'impératrice lorsque celle-ci célèbre en l'honneur du ciel et des ancêtres, des cérémonies analogues à celles que fait en même temps l'empereur son époux. Ce projet reçut même un commencement d'exécution, mais après plusieurs essais infructueux on dut y renoncer[3].

Ce n'est pas seulement au palais impérial que l'on rencontre des eunuques, les grands et les riches en ont souvent un nombre considérable à leur service, et ils sont dans beaucoup d'occasions leurs confidents et leurs conseillers[4]. Ils se persuadent généralement que la neutralité de leur être les élève au-dessus du vulgaire qui, à cet égard, les entretient dans la bonne opinion qu'ils ont d'eux-mêmes; ils sont fort respectés et ceux

[1] SEMEDO. *Relazione del gran regno della Cina*, etc., p. 148.

[2] AMIOT. Au lieu précité.

[3] ARNAUD. Extrait de l'ouvrage de LI-KOANG-TI, traduit par AMIOT, dans les *Variétés littéraires*, t. II, p. 292.

[4] BELL. *Voyage de Petesbourg à Pékin*, p. 329.

qui approchent du souverain sont ménagés et redoutés par les plus hauts personnages, et même par les fils de l'empereur [1]. Au reste, ceux qui ne sont attachés spécialement ni au palais, ni à aucune famille opulente, font d'ordinaire partie de certaines troupes de musiciens ou s'adjoignent à elles pour aller exécuter des morceaux aux fêtes, repas, etc.; beaucoup d'entre eux ne chantent pas, mais jouent des instruments [2] : ce sont sans doute ceux qui ont peu de voix ou n'en ont point du tout; il en était de même autrefois en Espagne et en Italie.

Jusqu'à ce jour nous ne possédons aucun renseignement suffisant pour nous faire comprendre le système vocal des Chinois et nous ne savons pas même comment ils divisent les voix et sous quel point de vue ils les envisagent selon qu'elles se montrent assemblées ou isolées. Un passage du Livre des Sentences (l'un des petits canoniques) semble indiquer que dans l'antiquité l'on en distinguait cinq espèces [3], mais cela est dit d'une manière si brève et si accidentelle que l'on ne peut faire aucun fond sur un pareil document. Leur système quel qu'il soit, mérite un éloge particulier en ce qu'il n'admet comme véritables sons vocaux que ceux qui sortent naturellement de la poitrine sans peine et sans effort. Ainsi que nous l'avons vu [4], les tons aigus appartenant au faucet sont rejetés comme factices, et les tons graves qui dépassent la portée ordinaire de l'organe sont bannis, comme ne ressemblant plus, disent les Chinois, qu'à un râlement. La plupart des airs

[1] Barrow. *Voyage en Chine*. t. I, p. 386.
[2] Barrow, *Voyage*, t. II, p. 65.
[3] Noel et Pluquet, trad. de *Livres classiques des Chinois*, t. III, p. 66.
[4] Voy. chap. V.

chinois que j'ai examinés et dont on trouvera des exemples dans les planches-musique de ce livre semblent dans leur position naturelle destinés au ténor ou au soprano très-aigus. Il serait fort possible que les Chinois n'admissent dans chaque sexe qu'une sorte de voix et qu'ils rejetassent les distinctions de basse et de tenor, alto et soprano. Ce serait fort se restreindre.

Pour quiconque a étudié attentivement l'organe vocal et rapproché ses éléments de la conformation physique des Chinois, il est évident que l'espèce de voix la plus commune en Chine doit être le ténor franc, montant sans effort au *sol*, au *la* et souvent beaucoup plus haut. D'ailleurs les Chinois contractent dès l'enfance l'habitude de fixer le diapason de leur voix dans les cordes les plus aiguës, parlant toujours d'une voix flûtée que l'on prendrait pour un faucet [1].

Dans leurs pièces d'ensemble, les chanteurs chinois n'ayant d'autre précaution à prendre que de saisir exactement l'unisson ou l'octave dans des morceaux ordinairement fort lents, il en résulte qu'il faut assez peu de mérite pour être habile à cet égard, mais on se tromperait fort si l'on pensait que les Chinois n'apprécient pas le mérite de l'exécution vocale qui, selon leur idée, consiste surtout à mettre en un parfait rapport l'expression musicale et le sens poétique des paroles. Plusieurs de leurs anciens livres s'expriment à cet égard d'une manière fort positive. Voici un des passages de ce genre qui m'ont le plus frappé : il est tiré du Li-ki, livre fort ancien, le quatrième des grands canoniques, et qui passe pour avoir été tiré d'un autre écrit plus ancien encore. « Le son de notre voix, y est-il dit, varie selon la passion qui nous émeut. La voix

[1] HUTTNER. *Voyage*, à la suite de celui de STAUNTON, t. V, p. 231.

d'un homme affligé est traînante et à demi éteinte; chez celui qui éprouve les transports et les épanouissements de la joie, elle est pleine, éclatante et peu réglée; celle d'un homme en colère est rude, aigre, perçante et terrible; celle des mortels respectueux que pénètre l'amour de la religion est grave, pleine, modeste et souvent entrecoupée de courtes pauses; celle d'un amant est douce, pénétrante et respire le sentiment[1]. »

On voit, d'après cela, que les Chinois se sont fait de très-bonne heure une idée fort juste de l'expression vocale, cependant l'importance du chant, par rapport à tout le système musical chinois, est moins grande qu'on ne le croirait. Il est fâcheux que nous manquions, pour traiter cette matière avec l'étendue qu'elle comporte, des documents les plus nécessaires, qui existent indubitablement en Chine, où toutes les parties de la musique ont été l'objet des plus savantes élucubrations.

§ II. *Des instruments à cordes en général.*

On a prétendu sans fondement que, dans la construction des instruments de musique, les Chinois exigeaient que le même instrument fût entièrement fabriqué avec des matières du règne animal, ou avec des matières du règne végétal, ou avec des matières du règne minéral[2]; mais l'on a eu pleine raison de dire que, s'ils admettent le mélange de ces diverses substances, ils en restreignent considérablement le choix, et se soumettent à

[1] Le *Li-ki*, cité dans l'*Essai sur la langue et les caractères chinois. Mém. concern. les Chinois*, t. IX, p. 373, note 31.

[2] Villoteau. *Description des instruments de musique des Orientaux*, dans la *Description de l'Égypte*. Etat moderne, t. I, p. 910, éd. in-folio.

des règles qu'ils ont établies d'après les propriétés qu'ils attribuent aux corps phonogènes [1].

L'exposé qui va suivre prouvera suffisamment que la première de ces propositions est une erreur, et que la seconde est fort exacte ; je ne parle de la première qu'en raison de la juste autorité dont jouissent en général les opinions de l'auteur qui a émis celle-ci.

Les principaux instruments à cordes de la Chine sont le kin et le chê ; ils sont aussi les plus anciens. Les Chinois possèdent, en outre, plusieurs autres instruments d'une époque plus moderne, dont on connaît plutôt la forme que les noms, et qui ont fini par devenir les plus répandus.

Tous ces instruments appartiennent à la division de la soie considérée en tant que génératrice du son. Les auteurs chinois pensent que longtemps avant de l'employer à la fabrication des étoffes [2], leurs ancêtres ont fait usage de ce produit pour faire résonner les instruments de musique, dont ils tiraient les plus doux et les plus tendres accords.

L'opinion la plus répandue fixe l'origine des instruments à cordes de soie au temps de Fou-hi, fondateur de la monarchie chinoise [3]. Le premier rudiment de cette invention fut une planchette d'un bois sec et léger, sur laquelle on tendit plusieurs cordes faites de fils de soie assemblés et tordus entre les doigts. On obtint ensuite une notable amélioration, en déterminant la dimension de la planchette, et en voûtant sa surface : plus tard, on compta les fils qui composaient chaque corde, et l'on put fixer le nombre des brins en

[1] Villoteau. A l'endroit précité.
[2] Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 52.
[3] Voyez chap. II, p. 29 et suiv.

raison des grosseurs que l'on voulait obtenir ; elles furent, en outre, filées et tordues avec plus d'art et d'exactitude. Confectionnées de la sorte, elles fournirent tous les tons du système en raison du degré de tension auquel elles étaient soumises, et du nombre de brins dont elles étaient composées ; et même telle fut depuis l'attention apportée à la fabrication, que l'on cultive encore aujourd'hui une espèce particulière de mûriers pour nourrir les vers dont la soie est uniquement destinée aux cordes d'instruments [1].

Des auteurs qui ont longtemps séjourné en Chine, attestent positivement que la soie est la seule matière employée pour la fabrication des cordes [2]. Cependant, à une époque moderne, quelques instruments étrangers venus des musulmans et montés de cordes métalliques, ont été admis dans le pays [3] : peut-être les Chinois ont-ils eu aussi par la même voie connaissance des cordes de boyau.

Ces peuples ont l'habitude d'ajouter à leurs instruments mille enjolivures inutiles ; ils les couvrent de ces dessins bizarres, de ces figures d'animaux imaginaires qui leur paraissent si agréables ; ils y ajoutent de longs cordons garnis de glands, de larges pièces d'étoffe, etc. Tous ces accessoires ne peuvent qu'embarrasser l'exécution et absorber en partie la sonorité des instruments. En général ils ne sont pas représentés dans les dessins qui accompagnent cet ouvrage ; on les a cependant conservés quelquefois pour don-

[1] *Note particulière* tirée d'un original chinois, et communiquée par M. Stanislas Julien.

[2] De Guignes. *Voyage à Péking*, t. II, p. 320. « Les cordes d'instruments sont en soie ; on n'en fabrique pas d'autres. »

[3] *Lois des empereurs Mantchoux* (en chinois), livre XXXVI. Cet ouvrage existe à la Bibliothèque royale de Paris.

ner une idée exacte des habitudes chinoises à cet égard.

§ III. *Du kin.*

Les plus anciens instruments auxquels aient donné naissance les cordes de soie, sont le kin et le chê, instruments de même date et de même nature, quoique différents l'un de l'autre à certains égards.

Le Chê-pen, l'un des grands livres canoniques des Chinois, explique ainsi l'invention et la conformation du kin. « Fou-hi, dit-il, prit cet effet du bois appelé *toung-mou*. Il arrondit l'instrument sur sa partie supérieure, pour figurer la voûte céleste; il l'aplatit dans sa partie de dessous pour représenter la terre. Il fixa la demeure du dragon, c'est-à-dire la partie haute de l'instrument pris dans sa largeur, à huit pouces (228 millimètres), pour représenter les huit airs des vents, il donna quatre pouces (114 millimètres) au nid du foang-hoang, qui se trouve à la même partie prise dans sa hauteur, pour représenter les quatre saisons de l'année. Il garnit l'instrument de cinq cordes, pour rappeler les cinq planètes et les cinq éléments; enfin, il décida que la longueur totale de l'instrument serait de sept pieds deux pouces (1 mètre 368 millimètres), pour représenter l'universalité des choses[1].

Tsai-yu pense[2] que dès son origine, le kin a été monté de sept cordes; ce serait alors par erreur que beaucoup d'écrivains auraient prétendu qu'il n'en avait d'abord que cinq et que les deux autres avaient été ajoutées par Ouen-Wang et Ou-Wang au temps des Tcheou, c'est-à-dire depuis 1127 avant l'ère vulgaire.

[1] Le *Ché-pen*, dans Amiot. *De la Musique des Chinois*, p. 53.

[2] Tsai-yu, dans Amiot, p. 54.

Ce qui a donné lieu à cette méprise, c'est que l'on accordait autrefois le kin de deux manières différentes; dans l'une on ne faisait usage que des cinq tons *houng*, *chang*, *kio*, *tché et yu*, autrement de *fa*, *sol*, *la*, *ut*, *re*; dans l'autre, que l'on appelait *chao* (diminué, petit, moindre), outre les cinq tons pleins, on employait aussi les demi-tons, ce qui a fait depuis nommer ce système *pien* du nom chinois des demi-tons[1]. La corde appelée Ouen-wang a reçu ce nom parce qu'elle fournit le mode doux et tendre qui sert à exprimer les avantages de la paix et de l'étude; car Ouen-Wang signifie *prince pacifique, amateur de lettres*. Quant à la corde Ou-Wang, elle s'appelle ainsi comme donnant naissance au mode brillant qui célèbre les vertus guerrières: en effet, Ou-Wang signifie *prince guerrier*.

Roussier[2] suppose avec raison que la manière même d'accorder le kin a pu donner lieu à l'opinion que nous venons de réfuter avec Tsai-yu. En effet, les sept cordes présentant l'une des séries

	ut	re	fa	sol	la	″	ut	re
ou			fa	sol	la	si	ut	re	mi

on a pu dans le premier cas ne pas tenir compte des cordes sonnant l'octave. Au reste, dans les temps modernes, on n'a souvent donné au kin que cinq cordes.

Le kin a été pendant longtemps fabriqué avec une grande magnificence. Pour le corps de l'intrument on s'est toujours servi de Toung-mou peint en noir et couvert de cet admirable vernis que l'on ne trouve qu'en Chine. Longtemps les divisions des cordes ont été marquées par autant de clous d'or pris dans la rivière

[1] Voyez plus haut, chap. v, p. 120.

[2] ROUSSIER dans AMIOT, *De la musique des Chinois*, p. 55, note 2.

de Li-choui; pour sillet, on se servait d'une pierre de yu de l'espèce la plus précieuse. Dans le choix du bois, on avait le soin de n'employer que celui d'arbres qui avaient crû sur le penchant des montagnes du côté exposé au midi. On sait que c'est cette précaution, d'ailleurs fort simple, qui a contribué à donner tant de prix aux instruments des Stradivarj ; elle était connue en Chine dès l'époque la plus reculée

Il y a trois espèces de kin qui ne diffèrent entre eux que par la grandeur et ressemblent tous à la figure 3, planche deuxième.

En général, dans la confection des kin, les facteurs chinois prennent toujours pour modèles les kin les plus anciens qui sont aussi les plus estimés. Voici les dimensions du kin ancien servant ordinairement d'étalon pour les modernes [1] :

Tête de l'instrument prise en sa longueur	0,225 mm.
Queue, de même....................	0,150
Épaules..........................	0,255
Du chevalet à la queue...............	1,275
Longueur totale.....................	1,400

L'accord du kin à sept cordes se pratique comme nous l'avons vu il y a un instant : les cinq premières cordes procédant du grave à l'aigu fournissent les tons *ut*, *re*, *fa*, *sol*, *la*, puis les deux dernières cordes donnent l'octave des deux premières, *ut* et *ré* [2] ; il est alors au rang des instruments stables et sert à l'accompagnement de mélodies dans lesquelles le compositeur n'a fait usage que des cinq tons sus-nommés.

Dans l'autre manière de l'accorder qui fournit la sé-

[1] Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 225.
[2] Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 168.

rie *fa sol la si ut re mi*, la quatrième corde sonnant le *si* est appelée *moyenne*, la septième donnant le *mi* se nomme *corde de l'union*[1]. Tout porte à croire qu'en ce cas, ces deux dernières cordes sont mobiles et s'accordent, lorsqu'il est nécessaire, un semi-diaton plus bas.

La table du kin porte treize points indiquant les divisions des cordes; en posant le doigt sur le dixième point, la corde fait entendre sa quarte et l'on obtient ainsi le ton convenable pour mettre une autre corde au degré voulu. S'agit-il, par exemple, de mettre la corde *ut* en rapport avec celle de *sol*, on commence par diviser la corde *sol* en appuyant le doigt sur le dixième point; ainsi accourcie, elle sonne l'*ut*, et il est aisé d'en prendre l'unisson sur celle qui fournit cette note à vide. Il en est de même des autres dont on trouve ainsi l'unisson ou l'octave en prenant la quarte d'une des cordes de l'instrument. C'est ainsi que les élèves dont l'oreille est peu exercée et qui ne comprennent pas bien encore le rapport des sons, emploient chez nous exactement le même moyen pour accorder la guitare, la mandoline, les instruments d'archet, etc.

Le point de départ pour l'accord du kin, suit les différentes transpositions modales que nous avons indiquées plus haut [2], c'est-à-dire que la corde grave, attribuée soit au fa, soit à l'ut, peut être prise de l'un quelconque des douze lu, après quoi l'on règle les autres cordes comme de coutume.

Du reste c'est d'ordinaire sur le cheng, instrument à vent dont je parlerai bientôt, que le kin prend le ton de l'accord; dans d'autres occasions ce sont les cloches ou les tambours qui le lui fournissent.

[1] AMIOT. *De la musique des Chinois*, p. 169.
[2] Chap. V, p. 121.

Amiot avait envoyé en France un kin, qui fut alors déposé dans le cabinet du ministre d'état Bertin ; il est fâcheux qu'on ne sache pas où est passé cet instrument ; on aurait les moyens de vérifier plusieurs points d'une certaine importance sur lesquels Amiot ne nous a pas suffisamment éclairés. Il ne nous dit rien, par exemple, des distances établies pour la section des cordes, quand on veut élever le ton, et le dessin d'après lequel a été gravé le kin du sixième tome des *Mémoires concernant les Chinois* [1], reproduit par La Borde [2] et par d'autres, est de trop petite dimension pour que les divisions des cordes puissent se distinguer et être déterminées avec une exactitude suffisante, quand on n'a pas d'autre pièce sous les yeux. C'est donc seulement par approximation que ces divisions ont été indiquées à la figure 3 ; elles suffisent au reste pour prouver que les Chinois partagent la corde sonore précisément comme nous, du moins en ce que l'opération a d'essentiel [3].

Pour jouer du kin, on pose l'instrument à plat sur une table ou sur un pied destiné à cet usage, et l'on en pince légèrement les cordes avec l'extrémité des doigts; il ne paraît pas du moins dans l'usage habituel, que l'on emploie la pression des doigts pour obtenir d'une même corde des sons plus aigus que celui qu'elle donne à vide ; cependant d'après ce qui a été dit il y a un instant sur la manière dont s'y prennent les Chinois pour mettre l'instrument d'accord, et d'après les divisions tracées par eux sur la table de l'instrument, il est visible qu'ils connaissent fort bien l'effet de l'ac-

[1] Planche IV, fig. 21.
[2] La Borde. *Essai sur la musique*, t. I, fig. de la page 126.
[3] Voy. le troisième *excursus*.

courcissement des cordes sonores, ils disent d'ailleurs eux-mêmes que l'on peut tirer trois octaves de chacune des cordes. On a vu [1] que le kin a une notation particulière dans laquelle les diverses circonstances de l'exécution sont indiquées avec beaucoup de détails.

Il y a un kin qui n'offre rien de particulier, quant à la forme, mais dont on fait résonner les cordes au nombre de onze, par le moyen d'un percussoir en forme d'une petite baguette égale dans toute sa longueur [2].

Selon quelques traditions, le kin dans son origine aurait eu vingt-cinq cordes, et tel serait celui qu'aurait inventé Fou-hi [3], mais ces vingt-cinq cordes paraîtraient bien plutôt être celles du chê, comme nous le verrons bientôt. Au reste cet ancienk in se nommait primitivement *li-hoei*, terme qui dans un sens étendu signifie : *qui pénètre les choses les plus obscures* [4].

Le goût symbolique des Chinois leur a fait interpréter en beaucoup de façons les formes et les parties du kin : le haut, le bas, le dessus, le dessous, les côtés, les sept cordes dont l'instrument est monté, les trois octaves que l'on peut tirer de chacune d'elles, et les divisions au moyen desquelles on les obtient, la disposition des points diviseurs considérés entre eux, et une foule d'autres particularités ont donné lieu à de copieuses élucubrations et aux plus magnifiques éloges.

Tel est le respect que l'on professe en Chine pour

[1] Voyez chap. VII, p. 141.

[2] *Lois des empereurs Mantchoux* (en chinois), livre 35.

[3] AMIOT. *Abrégé chronologique de l'histoire universelle de l'empire de la Chine*, dans les *Mém. conc. les Chin.*, t. XIII, p. 215.

[4] ARNAUD. *Extrait de l'ouvrage de* LI-KOANG-TI, dans les *Variétés littéraires*, note de la page 275 du t. II.

cet instrument, que jamais on n'en joue sans avoir auparavant allumé plusieurs bâtons d'odeur qui brûlent pendant tout le temps de l'exécution[1]. Les règles qui le concernent étaient au temps des Tcheou, gravées dans sa partie concave en deux cent soixante caractères, et les joueurs de kin devaient savoir ces règles par cœur[2]. Selon les auteurs chinois[3], tout dans le kin est doctrine, tout dans lui est emblème et symbole. Les sons qu'on en tire dissipent les ténèbres de l'entendement et calment les passions ; mais pour en obtenir un tel effet, il faut être avancé dans l'étude de la sagesse. Les sages seuls, ajoutent ces mêmes écrivains, peuvent toucher le kin ; le vulgaire doit se contenter de regarder dans un profond silence et avec le plus grand respect.

Si en Europe on exigeait de pareilles qualités pour l'exécution instrumentale, plus d'une place de nos orchestres demeurerait inoccupée.

§ 4. *Du Chê.*

Le chê est un instrument de la famille du kin, mais qui se monte d'un bien plus grand nombre de cordes. Nous avons vu que l'on n'est pas d'accord sur la question de savoir à qui en est due l'invention, non plus que sur les altérations qu'il a subies quant au nombre de ses cordes. Tsai-yu pense que l'on est tombé, en parlant du chê, dans une erreur semblable à celle que l'on avait commise à l'égard du kin, lorsque l'on a supposé qu'il y en avait eu à cinq, quinze, dix-neuf ou vingt-trois cordes. On n'a pas compris, dit-il[4], les

[1] ARNAUD. *Extrait de* LIKOANG-TI, etc. Là même.
[2] AMIOT, *De la musique des Chinois*, p. 57.
[3] Dans AMIOT, p. 56.
[4] TSAI-YU cité par AMIOT, p. 59.

expressions des anciens ; quand ils disent que pour tel morceau, il y a un accompagnement de chê à cinq, quinze, dix-neuf, etc., cordes, ils veulent indiquer tout simplement le nombre de cordes dont il est fait usage en cette occasion. Depuis Fou-hi, ajoute-t-il, jusqu'à Hoang-ti, le chê fut monté de cinquante cordes, et depuis Hoang-ti jusqu'au temps présent (Tsai écrivait au milieu du seizième siècle), il a été monté de vingt-cinq cordes seulement. Toutefois il paraîtrait qu'à une époque peut-être plus récente, il a existé un chê à trente-six cordes [1].

Les dimensions du chê ont souvent varié, et les antiquaires chinois ne s'accordent pas à cet égard. Le Koang-yun-chou [2], ouvrage fort estimé des Chinois, donne au chê 7 pieds 2 pouces de longueur, et 1 pied 8 pouces de largeur, ce qui équivaut à longueur métrique 1,835, largeur 0,457.

Il y a du reste quatre sortes de chê, qui ne diffèrent entre eux que par la grandeur, étant construits sur le même système et montés de pareil nombre de cordes. Voici la mesure la plus ordinaire [3] :

Tête de l'instrument.	Longueur........	0,225 mm.
	Largeur.........	0,510
Queue...........	Longueur........	0,457
	Largeur.........	0,407
D'un chevalet à l'autre.	....	1,636
Longueur totale.	....	2,295

On voit d'après ces mesures que le chê, comme nous le disions au commencement, n'est autre chose qu'un kin établi sur une plus grande échelle et monté d'un

[1] Traduction de l'ouvrage de Li-koang-ti, citée par La Borde, *Essai sur la musique*, t. I, p. 364.
[2] Cité par Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 54.
[3] Amiot, p. 225.

nombre de cordes plus considérable. Ce qui en outre différencie le chê, c'est qu'en dessous de chaque corde est placé un chevalet mobile, élevé sur la table de 67 millimètres ; ces chevalets sont divisés en cinq séries de cinq, affectées chacune de l'une des cinq couleurs ; la première série est bleue, les suivantes sont rouges, jaunes, blanches et enfin noires [1].

Les vingt-cinq cordes du chê forment évidemment une suite de vingt-cinq lu ou demi-tons, et par conséquent deux octaves et une note.

La figure 4, planche II des dessins, représente *a* le chê, et *b* la manière de le pincer. Cette figure, envoyée en France par Amiot, a été calquée sur une peinture chinoise. Les deux musiciens qui s'y trouvent représentés semblent aveugles, et La Borde paraît y avoir été trompé [2]. Il est dit, à la vérité, qu'en Chine, dans une haute antiquité, on choisissait un aveugle pour président du tribunal de la musique, parce qu'on le croyait plus capable que tout autre de faire les plus fines distinctions dans le degré et la qualité des tons et des accords [3] ; mais cette prétendue cécité des musiciens n'est qu'un symbole particulier aux Chinois, qui, en représentant les exécutants privés de la vue, veulent marquer l'attention profonde qu'ils doivent apporter à rendre exactement les inspirations du compositeur [4]. Le second musicien *c*, placé à la droite du joueur de chê, bat la mesure sur un petit tambour appelé po-fou, dont je parlerai plus tard. J'ai cru de-

[1] Voy. le quatrième *excursus* de ce livre.

[2] La Borde. *Essai sur la musique*, t. I, pl. de la page 126.

[3] Noel et Pluquet. Trad. du *Livre des sentences*, dans *Les livres classiques de la Chine*, t. IV, p. 331.

[4] Tsai-yu, dans Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 60.

voir rapprocher ces deux instruments, parce qu'il en est habituellement ainsi chez les Chinois.

Jadis le chê portait ses règles et son éloge écrits sur sa surface inférieure en onze cents quatre-vingt-neuf caractères, dont chacun, selon Tsai-yu, renfermait un sens très-profond [1]. Pour jouer du chê, disent les auteurs anciens, on doit avoir appris à mortifier ses passions, et il faut avoir l'amour de la vertu gravé dans le cœur, autrement on n'en obtient que des sons vides et infructueux. Le chê a quelquefois été considéré comme l'image de la mort, par rapport au kin qui est l'image de la vie [2]. Ces deux instruments sont souvent rapprochés par les poëtes Chinois, qui, pour exprimer le degré suprême de la félicité des amants, disent qu'ils imitent par un heureux accord l'harmonie du kin et du chê [3].

Tout en disant qu'il ne prétend pas adopter les idées chinoises sur la perfection du chê, Amiot ne craint pas d'assurer *que l'Europe ne possède aucun instrument qui mérite de lui être préféré* [4]. Il n'en excepte pas même le clavecin, parce que, dit-il, les sons aigres des cordes de métal et le bruit que font quelquefois les touches et les sautereaux affectent désagréablement une oreille un peu délicate. Cet énoncé prouve deux choses : d'abord qu'Amiot n'avait jamais entendu un bon clavecin et en second lieu qu'il ne tenait aucun compte du mécanisme de l'instrument qui, comme chacun le sait, rend praticable une foule de traits et

[1] Tsai-yu, dans Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 60.

[2] De Prémare. *Recherches sur les temps antérieurs au Chou-king*, nouv. éd. dans *Les livres sacrés de l'Orient*, p. 31.

[3] *Blanche et bleue, ou les deux fées*, roman traduit du Chinois, par Stanislas Julien, ch. III. p. 64.

[4] Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 60.

de difficultés de tout genre auxquelles doivent renoncer les instruments pincés. D'ailleurs il comparait ensemble deux instruments d'une nature différente; c'est de la harpe que l'on pourrait rapprocher le chê, mais pour porter un jugement sain sur cette question, il faudrait avoir entendu ce dernier ; on aurait surtout à examiner le mérite des cordes de soie qui doivent avoir en effet beaucoup de charme et de suavité, mais qui pour l'éclat ne semblent pas pouvoir atteindre les cordes de boyau, malgré ce qu'ont pu dire à cet égard les personnes intéressées à les faire adopter en Europe, ce qui a été tenté en France il y a quelques années[1]. Il faudrait aussi, en pareil cas, avoir égard au genre de musique destiné à l'instrument; or, les airs lents, plus conformes aux habitudes des Chinois, bien qu'ils connaissent aussi les mouvements vifs, n'exigent pas une aussi grande facilité de mécanisme que les nôtres. Au reste cette discussion ne se rattache que faiblement au sujet, et il est inutile de la pousser plus loin.

Avant de terminer, je dois remarquer que nous avons longtemps possédé un instrument aujourd'hui tombé en désuétude qui, sauf la composition des cordes qui étaient faites de métal, avait un grand rapport avec le kin et le chê ; je veux parler du psaltérion que l'on tenait sur les genoux en en pinçant les cordes avec le pouce et l'index ordinairement garnis d'espèces de dés terminés en pointes : cet instrument qui est d'un usage général en Orient se voit encore quelquefois en Europe et il en sera plus d'une fois question dans la suite de cette histoire [2].

[1] Voy. le cinquième *excursus*.

[2] Voy. provisoirement le livre III, section I, art. 3, § 6.

§ 5. *De quelques autres instruments à cordes.*

Amiot nomme encore un instrument appelé *tseng* qui, dit-il, a la même forme que le chê dont il a donné les dimensions[1]; c'est à ce peu de mots que se bornent ses renseignements, et tout porte à croire qu'il n'est réellement question que du chê sous une autre dénomination.

Le *Lu-tchun* (pl. II, fig. 5) est une sorte de kin à douze cordes montées semidiatoniquement et donnant par conséquent les douze lu à partir du hoang-tchoung[2]. Cet instrument sert à mesurer les lu et n'est point employé pour l'exécution. Au moyen des douze divisions marquées sur la table, on cherche et l'on établit les rapports des tons entre eux.

Plusieurs écrivains qui ont laissé des relations sur la Chine parlent d'instruments à cordes qu'ils prétendent avoir vus et entendus; ces instruments ressembleraient à nos violons, violes et violoncelles, mais varieraient quant au nombre des cordes[3]; ils seraient, comme les nôtres, armés de chevilles pour régler le degré du son, et se joueraient avec des archets[4]. On parle également de guitares plus petites que celles que nous employons, d'une sorte de rebecque et enfin d'un autre instrument monté d'un grand nombre de cordes en laiton[5]; il est permis de supposer que les yeux du missionnaire dominicain qui parle de ce

[1] Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 225.
[2] Tsay-yu, dans Amiot, p. 149 et suiv.
[3] Semedo. *Historica relazione del gran regno della China*, p. 71.
[4] Là même.
[5] Gaspar da Cruz. *Tractado em que se contam muito por estenso as cousas da China*, cap. XIV d'algunas festas que os Chinas fazen i de suas musicas i enteramentos.

dernier instrument auront été trompés, ou bien, qu'il s'agit ici, non d'un instrument chinois, mais d'un instrument étranger importé en Chine, car le fait de l'emploi des cordes de laiton serait d'une trop grande importance pour que les auteurs chinois sur lesquels Amiot a travaillé n'en eussent pas fait mention en parlant des sons du métal. Cependant quelques autres documents sembleraient donner une certaine consistance à cette opinion; Barrow, par exemple, parle d'un chê monté en cordes métalliques [1], et en donne le dessin tout à fait semblable à un kin, sauf qu'il est monté de onze cordes : ce serait alors le même instrument que l'on a désigné sous le nom de tympanon chinois [2] que l'on fait résonner au moyen de *touches* c'est-à-dire de percussoirs en bois de bambou.

A la liste que nous venons de donner d'après Gaspar da Cruz, Barrow et autres, Gonzalez de Mendozza joint de grandes lyres et des harpes assez semblables aux nôtres, dit-il, bien qu'elles diffèrent en quelque chose quant à la forme et quant aux matières de fabrication[3].

Enfin La Borde donne le dessin de quatre instruments à cordes[4] qui existaient alors dans le cabinet du duc de Chaulnes, grand amateur de toutes les productions chinoises. Il est fort étonnant qu'Amiot qui était en correspondance avec ce personnage et qui a fait pour lui des traductions importantes [5] concernant l'art

[1] BARROW. *Voyage*, planches des instr. de mus.

[2] SALLÉ. *Catalogue de la collection chinoise*, composant son cabinet. Paris, 1826, p. 62.

[3] GONZALEZ de MENDOZZA. *Dell' historia della China*, trad. italiana di Francesco ARANZO, p. 77.

[4] LA BORDE. *Essai sur la musique*, t. 1, p. 366, pl. 3.

[5] Elles ont été imprimées. Voy. p. 7 de ce volume.

de la guerre, n'ait fait nulle part mention de ces instruments. Au reste ils sont évidemment du genre de ceux qu'ont vus Da Cruz et De Mendozza, et ils constituent une famille d'instruments pincés analogues à nos guitares, mais dont le nombre de cordes est fort variable. On en trouvera des dessins plus exacts aux fig. 6, 7 et 8 de la planche III. La fig. 6 a été donnée par Barrow d'après l'instrument qui se trouvait dans la collection d'un Européen établi à Canton. Les figures 7 et 8, tirées d'un ouvrage imprimé en Chine [1], nous prouvent que, pour jouer ces instruments, on emploie au besoin, comme nous le faisons pour la guitare, une bricole qui se passe au-dessus de la tête et laisse à l'exécutant toute liberté d'exécution. Ces deux instruments s'appellent en tartar-mantchou *tingueri* et *fifan*, et en chinois *samm-jïnn* et *yut-komm* [2]; le premier a trois cordes, le second quatre.

Les fig. 6, 7 et 8, (pl. III) servent à constater un fait très-important pour la musique des Chinois, je veux dire l'existence chez ces peuples d'instruments à manche au moyen duquel on raccourcit artificiellement par la pression du doigt chacune des cordes dont l'instrument est monté. Dans les fig. 6 et 7, ces manches sont même garnis de touchettes indiquant les divisions tonales analogues à celles que l'on a déjà vues marquées sur le kin. Toutefois il ne faut pas oublier que ces instruments à manches sont d'une époque fort moderne par rapport au kin et au chê, et pourraient

[1] Barrow. *Voyage*, t. II, p. 67.

[2] *Rituel des Tatars-Mantchoux, rédigé par ordre de l'empereur Kien-long, et précédé d'un discours préliminaire par ce souverain.* Ouvrage traduit par extraits du tatar-mantchou, et accompagné des textes en caractères originaux, par L. LANGLÈS. Paris, an XII, in-4, pl. VII, fig. 33.

[3] HUTTNER *Voyage* 230.

bien avoir été introduits en Chine par les Tartares, qui, après avoir pénétré plusieurs fois dans l'empire, ont fini par s'y emparer définitivement du pouvoir souverain, et ont fondu leurs mœurs et leurs usages dans ceux du peuple conquis supérieur à eux par tous les avantages d'une civilisation avancée.

Enfin, comme on l'a vu il y a un instant, les instruments d'archet ne sont pas inconnus aux Chinois; ils en possèdent un qu'ils appellent *r'jenn*. Il a la forme d'un gros maillet; il est fait en bois, que l'on creuse pour lui donner de la sonorité. Il est garni de deux cordes qui ne portent point sur le manche, ce qui n'empêche pas d'y apposer ses doigts, comme sur un violon ordinaire [1]. Aucune relation ne nous apprend quel est le rapport des deux cordes entre elles et ne nous donne la description de l'archet; les dessins nous montrent seulement que la courbure en est très-forte, comme on peut le voir aux fig. 9 et 10 (Pl. III).

Il paraîtrait que la manière de jouer cet instrument est tout à fait particulière et opposée aux habitudes musicales des Chinois. On parcourt non des étendues du genre diatonique, mais on y procède par demi-tons et quart de tons, ce qui dénoterait un instrument indien plutôt que chinois; il ne produit, d'ailleurs, que des sons rauques et fatigants [2]. De Guignes n'en connaît pas dont l'effet soit plus détestable [3].

Quelques Chinois en petit nombre ont adopté le violon européen, mais il est peu en usage à Péking; ce n'est guère qu'à Canton qu'il se rencontre fréquemment [4].

[1] Huttner, *Voyage*, p. 231.
[2] Huttner, là même.
[3] De Guignes, *Voyage à Péking*, t. II, p. 320.
[4] Staunton. *Voyage de Maccartney*, t. III, p. 187.

Au surplus, tous les instruments à cordes autres que le kin, le chê et le lu-tchun sont de ceux que les Chinois appellent *barbares*, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas originaires du pays.

§ 6. *Instruments à vent. Du hiuen.*

Les trois corps sonores au moyen desquels les Chinois forment leurs instruments à vent, sont, comme on l'a vu, la terre cuite, le bambou et la calebasse.

On n'oserait affirmer que les Chinois soient les seuls peuples qui aient eu l'idée d'appliquer à la musique l'usage de la terre durcie au feu ; car le darabouka [1], espèce de petit tambour en forme de vase est fort répandu en Orient, et, sans aller si loin, l'on connaît en beaucoup de lieux ces instruments en forme de corne, appelés communément cornets à bouquin, et dont les enfants de Paris tirent des sons informes dans les divertissements du carnaval ; mais ce ne sont là que des instruments grossiers qui ne sauraient être comptés pour beaucoup, tandis qu'en Chine la terre cuite a produit, dès une époque fort reculée, un instrument dont la conception suppose nécessairement un notable progrès antérieur ; d'ailleurs, la pensée morale que les Chinois ont attachée à cette invention mérite assurément d'être remarquée. Ces peuples ont pensé que tout dans la nature devait prêter son concours à la perfection d'un art dont le but primitif était de rendre hommage au Chang-ti (être-suprême), et d'honorer les ancêtres, et ils ont voulu que la terre, dont l'éternelle et heureuse fécondité produit tout ce qui est nécessaire aux mortels, fût aussi appelée à glorifier son souverain.

[1] Voy. livre III, section I, art. 3, § 9.

Telle fut l'origine du hiuen dont nous avons vu précédemment [1] l'invention attribuée à Fou-hi.

Les premières expériences relatives au son de la terre cuite se firent par la simple percussion; les sons qui en résultèrent parurent trop éclatants; on les modéra au moyen de peaux que l'on fixait sur les vases sonores. Mais ce n'était là qu'un instrument monophone, et le but que l'on se proposait ne semblait pas suffisamment atteint. On n'y parvint qu'après beaucoup de tâtonnements; voici comment se fit l'opération, qui, à la fin, présenta un résultat satisfaisant [2]:

On choisit la terre la plus fine que l'on pût trouver; on la raffina de nouveau en la passant dans plusieurs eaux; puis on laissa reposer le résidu jusqu'à ce qu'il eût pris assez de consistance pour recevoir la forme qu'on voulut lui donner. On choisit celle de deux œufs, l'un d'oie, l'autre de poule; tous deux aplatis à la partie inférieure : en les plaçant l'un dans l'autre, l'œuf d'oie fournit la partie extérieure, l'œuf de poule la partie intérieure, de telle manière que leur réunion formât l'épaisseur de l'instrument. On perça une ouverture à la pointe de cet ovoïde, et l'on obtint le lu fondamental *Hoang-tchoung* (fa), appelé *Ho* par les modernes.

Pour avoir d'autres tons, on perça cinq trous, trois sur la partie avant de l'instrument, deux sur la partie arrière. Les trois premiers formaient un triangle renversé; les deux autres se trouvaient précisément vis à vis de ceux qui servaient de base au triangle. Quand la place de chacun des trous fut fixée, on n'eut plus qu'à les rétrécir ou à les élargir pour arriver à donner aux tons l'exactitude requise jusqu'à ce qu'ils repré-

[1] Voyez ch. II, p. 31.

[2] Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 50.

sentassent l'échelle chinoise et que l'on possédât les cinq tons *ho, sec, y, tché, kong* (fa, sol, la, ut, re).

Roussier fait à ce sujet une longue note, pour démontrer que le hiuen ainsi conformé devait avoir plus de cinq tons. Voici comment il raisonne : « Il paraît que les auteurs qu'a suivis ici le P. Amiot ont oublié que sans trous l'instrument donnait déjà, comme on l'a vu, le *fa*. Or, le premier trou ouvert pour suivre ici l'ordre des cinq tons des Chinois doit donner *sol*, le second trou *la*, le troisième *ut*, le quatrième *ré*, et il reste encore le cinquième trou ». Roussier ne songe pas que l'échelle dont il s'agit n'est point continue, et que du *la* à l'*ut*, il y a un intervalle de tierce, ce qui exige évidemment l'ouverture de deux trous à la fois; il n'a, d'ailleurs, pas considéré que les trous du hiuen n'avaient pas la même disposition que dans les instruments tubiques, où ils se succèdent en se rapprochant de l'embouchure : l'arrangement des trous de l'instrument chinois annonce manifestement une combinaison différente.

Il y a deux espèces de hiuen qui ne diffèrent que par les dimensions; la figure 11, planche III des dessins, offre l'instrument vu de devant et de derrière. Voici les dimensions du grand et du petit hiuen :

En	hauteur..................		0,091 mm.	0,091 mm.
	plus forte circonférence......		0,092	0,141
	diamètre	de la base.......	0,060	0,045
		de l'embouchure..	0,008	0,008
		des trous........	0,004	0,004

On voit que le petit hiuen ne diffère du grand que dans sa base et sa circonférence, la hauteur, l'embouchure et les trous se ressemblent exactement.

[1] Dans AMIOT, p. 51, note *l*.

Un ouvrage chinois intitulé Eulh-ya[1] dit que le hiuen a la forme d'un poids de balance, qu'il est percé de six trous et d'un septième pour l'embouchure. Cette définition concerne un hiuen plus récent, l'ancien ayant cessé d'être en usage sous la dynastie des Tchéou : il paraît que l'addition d'un trou fut le seul changement apporté à l'instrument antique, et il est fort raisonnable de supposer avec Roussier[2] que cette amélioration compléta l'échelle de l'instrument en lui fournissant les deux pien *si* et *mi* au moyen d'un système quelconque de doigté ; il fut même facile d'avoir le *fa octave* en rebouchant les trous ou bien en ne laissant ouvert qu'un seul des trous supérieurs, et augmentant la force du souffle pour commencer, si l'on voulait, une nouvelle série. Le hiuen aurait eu en ce cas le même système de perforation que notre flageolet et une étendue analogue, malgré la différence de distribution.

La description donnée par Amiot, est fort insuffisante ; on s'aperçoit qu'il a décrit l'instrument sans l'avoir sous les yeux, et, en effet, comme l'usage du hiuen ne s'est conservé qu'au palais impérial, il n'est pas facile de s'en procurer. On conçoit d'ailleurs qu'il ne serait pas impossible que l'intérieur de l'instrument, c'est-à-dire l'espace compris entre les deux coques fût disposé de manière à former au moyen de l'ouverture ou de la fermeture des trous un canal continu d'un assez grand développement : on a fait pendant longtemps usage en Europe d'un instrument conçu dans ce système et que l'on nommait *cervelas* ; son canal intérieur, en raison d'une disposition particulière des

[1] Cité par Amiot, *De la musique des Chinois*, p. 52.
[2] Dans Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 52, note *m*.

trous, représentait un développement de 1 mètre 164 millimètres, bien que l'extérieur façonné en barillet n'offrît à l'œil qu'une longueur de 137 millimètres ; ce singulier instrument dont il sera parlé en son lieu a cessé d'être en usage depuis près d'un siècle. Pour revenir au hiuen, et terminer ce qui concerne cet instrument, on peut affirmer que si, comme cela est probable, il n'a pas de canal intérieur et ne consiste qu'en deux coques soudées ensemble, il doit rendre un très-faible son dépourvu de toute vigueur et même privé d'exactitude, difficilement appréciable quand l'instrument est seul, absolument absorbé si l'on lui en associe quelque autre. Même lorsqu'il est entièrement bouché, ce qui suppose que le son doit ressortir par l'embouchure où il a été introduit, l'instrument ne doit pas rendre beaucoup plus de son qu'une de ces bouteilles destinées à contenir des spiritueux dont, pour ne point donner la mesure légale, on a fait renfler le fond à la fabrique, en sorte qu'il rebombe à l'intérieur et occupe une grande partie de la capacité du vase.

§ 7. *Des koan-tsée, du grand et du petit siao.*

Le koan-tsée est le premier des instruments dont les sons s'obtiennent au moyen du bambou, et vraisemblablement il est aussi le plus ancien de toute la famille des instruments à vent. Les auteurs chinois paraissent s'accorder à dire que son invention est antérieure à celle du calcul exact des lu[1], et ce fut sans doute son perfectionnement qui donna lieu aux opérations de Lin-lun, dont j'ai rendu compte dans le second chapitre de ce livre.

[1] Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 66.

Dès que l'on s'aperçut que plus le tube évidé d'un bambou était long, plus le son que l'on en tirait était grave, le point important avait été fixé. On ne tarda pas à remarquer que si un tuyau était le double ou la moitié d'un autre, il en résultait des sons qui se confondaient et s'identifiaient au point de n'offrir plus, selon l'expression chinoise, qu'une sorte d'image les uns des autres ; partant de ce principe, on put non plus seulement fixer la longueur des tuyaux d'une manière approximative, en rapprochant les sons qu'ils fournissent de ceux de la voix humaine et en cherchant à les reproduire le plus exactement possible, mais on s'efforça d'en calculer les proportions d'après des règles positives et rigoureuses.

Le premier résultat de toute opération faite à ce sujet était le rapprochement d'un certain nombre de tuyaux de longueurs différentes, et c'est lui qui donna naissance à l'instrument que l'on retrouve sous des noms divers chez plusieurs peuples, et que nous nommons *pipeau*, *chalumeau* ou *flûte de Pan* ; les Chinois l'appellent koan-tsée; ils prétendent que le premier assemblage de tuyaux se fit par douzaine, chaque tuyau se trouvant à distance d'un semi-diaton de son voisin. Il n'est pas douteux pour moi que dans un temps plus ancien et dès l'invention même de l'instrument, les tuyaux n'aient formé des séries de tons pleins mélangés ou non par les deux semi-diatons de l'échelle commune ; partout on a chanté avant de jouer des instruments, parce que partout et toujours le simple a précédé le composé ; or, les instruments ont nécessairement dû se modeler sur la voix humaine, et il n'est pas dans la nature de celle-ci de produire spontanément des séries semi-diatoniques. Ce qui va suivre

donnera une nouvelle consistance à cette proposition, et l'on reconnaîtra que le rejet de l'échelle semi-diatonique, dans l'assemblage des tuyaux du koan-tsée, fut non une innovation, mais un retour vers le passé.

On ne tarda pas, en effet, à s'apercevoir que les koan-tsée, assemblés par demi-tons, offraient un grand inconvénient pour l'exécution des pièces de musique; la mélodie procédant diatoniquement et l'instrument semi-diatoniquement, il arrivait assez souvent que l'instrumentiste se trompait de tuyau en sautant de l'un à l'autre. Pour y remédier, on sépara les tuyaux yang ou impairs des tuyaux yn ou pairs; il en résulta deux séries ainsi formées :

Koan tsée yang : fa sol la si ut# ré# *fa sol la si ut# ré#.*
Koan-tsée yn : fa# sol# la# ut ré mi *fa# sol# la# ut re.*

Deux musiciens jouaient l'un du koan-tsée yang, l'autre du koan-tsée yn, de même qu'il se pratique aujourd'hui dans ces musiques russes, exécutées par un grand nombre d'instruments de cuivre dont chacun ne fournit qu'une note fondamentale et ses aliquotes.

Plus tard, on s'efforça de corriger l'imperfection du koan-tsée, d'abord sous le rapport matériel, en assujétissant, au moyen de deux ais, les bambous qui auparavant n'étaient unis que par une ficelle ; quant à l'amélioration musicale on peut présumer qu'elle eut lieu par la suppression des tuyaux les moins employés et l'association convenable des bambous yang et yn, d'après les règles de la modalité ; les koan-tsée formèrent alors des séries de douze et de seize tuyaux et prirent le nom de siao.

Le grand siao (fig. 12, pl. III, des dessins) eut ainsi seize tuyaux, dont le plus long avait 5 décimètres et

fournissait le double hoang-tchoung ou fa de la ligne où se pose la clef de fa; le siao moyen eut le même nombre de tuyaux, mais le plus grand n'était que de 25 centimètres, en sorte qu'il fournissait l'octave supérieure du précédent, enfin le plus grand tuyau du petit siao n'était que moitié du précédent et avait, par conséquent, 125 millimètres. Pour rendre plus commode le jeu des siao, les Chinois pratiquent à leur partie supérieure une petite échancrure propre à faciliter le coup de langue et à laisser plus de liberté dans l'application et la manœuvre de l'instrument devant la lèvre inférieure.

Le pai-siao[1] paraît ne différer des instruments que je viens de décrire que par le nombre de ses tuyaux, qui n'est que de quatorze au lieu de seize, et par des parties accessoires qui lui donnent beaucoup d'apparence; c'est là le siao moderne; voyez la figure 13, planche III des dessins.

§8. *De l'yo.*

L'assemblage de tuyaux de longueurs différentes présente pour les instruments à vent la seconde époque de l'art. Le moment où l'on s'aperçoit qu'un résultat analogue peut être obtenu au moyen de trous pratiqués sur les faces latérales du tube, et disposés de manière à être facilement ouverts ou fermés à la volonté de l'exécutant, ce moment, dis-je, annonce un grand progrès; c'est la troisième époque.

Les plus anciens yo furent percés de trois trous[2]; tous étant bouchés, l'instrument sonnait le hoang-tchoung ou *fa*, quand on soufflait modérément; en ren-

[1] La Borde, *Essai sur la musique*, t. I, p. 365.
[2] Tsai-yu, cité par Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 72.

forçant un peu le souffle on obtint le tchê, *ut*, c'est-à-dire la quinte, et il en fut de même pour les autres tons, on eut en levant le premier doigt le sol et le re, en levant le premier et le second, on trouva le la et le mi, enfin en fermant le trou du milieu et laissant ouverts les deux extrêmes, on eut le si et au besoin le fa ♯. C'est exactement et sans la moindre différence le système du galoubet ou flûtet, dont l'usage est encore si fréquent aujourd'hui dans nos départements méridionaux. Ce petit instrument possède, en effet, ce que l'on a peine à croire quand on ne l'a pas joué soi-même, une étendue de deux octaves par le seul secours de ses trois trous et au moyen du seul doigté qui vient d'être indiqué; le renforcement de l'insufflation suffit pour produire quatre tétracordes, savoir : celui de la tonique, celui de la quinte, celui de l'octave et enfin de celui de la douzième[1].

Plus tard l'yo fut percé de six trous, chacun des trois nouveaux placé au-dessous de l'un des anciens; ceci ne changeait rien au système de l'instrument[2], mais mettait sous les doigts de l'exécutant l'échelle semi-diatonique des douze lu; tous les trous étaient à égale distance et d'égale grandeur. Il y a peu de temps on a fait l'application de cette méthode à notre flûte moderne que l'on a garnie de trous également distants entre eux et qui se combinent avec un système de clefs analogue[3]. Il est incontestable que cet arrangement

[1] CHATEAUMINOIS. *Méthode de galoubet*. Paris, chez Jouve.

[2] TSAI-YU, dans AMIOT. *De la musique des Chinois*, p. 61.

[3] Voy. COCHE. *Méthode pour la nouvelle flûte, inventée par Gordon, modifiée par Bœhm, et perfectionnée par V. Coche, professeur au Conservatoire.* « La flûte nouvelle, telle que M. Coche l'a modifiée, dit à cette occasion un critique, nous semble avoir atteint la limite posée à toute création de la main des hommes. » Ce serait beaucoup, si l'équivalent n'avait été dit tant de fois et de tant de choses.

est plus rationnel, mais c'est aux flûtistes à décider si la complication qui en résulte, ne rend pas l'instrument inhabile à l'exécution de la musique telle qu'on l'écrit aujourd'hui.

Quoi qu'il en soit, l'yo n'était pas facile à jouer[1], et il paraît que sa difficulté consistait surtout dans la manière d'attraper l'embouchure (fig. 14, pl. III), et d'en tirer un son net et brillant; l'yo que l'on voit figure 14 n'a que trois trous; il est facile d'en doubler le nombre par la pensée.

Chacun des tuyaux du siao pouvant fournir un yo d'un ton particulier, on en avait de différentes longueurs et correspondant à chacun des lu; chez nous il en est de même pour le flageolet.

Il existe un yo plus moderne qui se joue transversalement[2] et ressemble sans doute à notre octavine ou petite flûte.

Les noms de kouan et siao anciennement consacrés au chalumeau s'appliquent maintenant aux instruments modernes des figures 15 et 16, planche IV. Le koan est un instrument à anche de l'espèce du hautbois[3]; on le fabrique en ébène ou en ivoire; l'anche est d'un roseau tendre et tout d'une pièce; dans la figure il paraît avoir neuf trous et le canal semble, du moins d'après sa forme extérieure, ne point varier dans son diamètre. Mais qu'est-ce que cette anche *tout d'une pièce*? Comment cela doit-il s'entendre? Je l'ignore, et il me semble superflu de présenter des conjectures à cet égard. J'ai retrouvé cet instrument dans un recueil de planches d'un ouvrage chinois; mais il n'a que huit trous,

[1] Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 75.
[2] La Borde. *Essai sur la musique*, t. I, p. 366.
[3] La Borde, *Essai sur la musique*, p. 366.

sept en dessus et un en dessous destiné au pouce de la main que l'on tient en haut[1].

Quant au siao moderne (fig. 16) c'est, dit La Borde[2], d'après Amiot, une espèce de flûte dont le son est mélodieux et plus grave que celui des autres flûtes; son embouchure consiste en une petite échancrure à la partie d'en haut; il y a lieu de les distinguer aussi en grand et petit.

§ 9. *Du ty.*

Pour remédier à la difficulté d'embouchure que présentait l'yo, on imagina d'adapter à son extrémité supérieure ce qu'Amiot appelle un tampon[3], c'est-à-dire une sorte de bouchon probablement en bois, qui, diminuant la largeur du tuyau, réduit le diamètre de l'embouchure à l'endroit où celle-ci se pose sur la bouche, et le nouvel instrument fut appelé ty (voy. fig. 17, pl. IV). A l'égard du nombre de trous latéraux, le ty en a eu depuis trois jusqu'à sept.

A une époque plus moderne, le ty a changé de nature[4], et c'est aujourd'hui une flûte semblable à la nôtre quant à la forme, à l'embouchure et à la manière de la tenir, mais qui cependant se distingue par plusieurs particularités. Ainsi le ty, outre les six trous de notre flûte, qui se trouvent à la partie supérieure, en a deux autres placés sur la même ligne, puis quatre autres à la partie inférieure, et enfin deux sur les côtés; mais ce qui caractérise singulièrement cette flûte chinoise, c'est qu'au-dessus du dernier trou, c'est-

[1] *Loi des empereurs mantchoux*, en chinois, livre XXXVII. (Cet ouvrage est à la bibliothèque royale de Paris.)

[2] La Borde. *Essai sur la musique*, t. I, p. 365.

[3] Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 75.

[4] La Borde. *Essai sur la musique*, p. 365. — Amiot, p. 76.

à-dire de celui qui est le plus voisin de l'embouchure, se trouve un trou spécial destiné à recevoir une pellicule prise sur la moëlle du bambou, aussi fine que la pelure de nos oignons, et qui se fixe en la mouillant. On ne voit pas bien clairement quel a pu être ici le but des Chinois ; nous ne nous servons de moyens analogues que dans le mirliton, qui n'est pas en vérité le plus musical des instruments, et qui s'appelle aussi, comme l'on sait, *flûte à l'oignon*.

Au reste, on accuse le ty d'être un instrument criard [1].

§ 10. *Du tché.*

Voici un instrument d'une façon tout à fait singulière, un instrument *sui generis*, et dont l'idée semblera des plus extraordinaires. Le tché était chez les anciens Chinois, un tube bouché de chaque bout, ayant son embouchure précisément au milieu, et trois trous de chaque côté. Tsai-yu prétend que l'usage de cet instrument a été fréquent sous les trois premières dynasties. Chaque trou fournissait sans doute comme pour le yo, trois tons différents, la tonique avec sa quinte et son octave. L'instrument était fort difficile à jouer. Comme objet d'art, le tché est fort prisé des antiquaires chinois, on en voit (fig. 18), la forme telle que Tsai-yu l'a dessinée.

Il est assez peu important pour nous de connaître les dimensions précises du tché, mais je ne pourrais passer sous silence une particularité qui prouve que les plus sages combinaisons, résultat apparent de la civilisation la plus avancée, sont souvent beaucoup

[1] De Guignes. *Voyage à Péking*, t. II, p. 318. — Voyez le sixième *excursus*.

plus anciennes qu'on ne le penserait au premier abord. J'ai déjà parlé de la mise en rapport des mesures de longueur, de capacité, et de poids, avec le tuyau sonnant le hoang-tchoung ou fa [1]; voici encore une idée de même nature : la circonférence du tché se trouve être la même que celle des monnaies frappées de 713 à 741 de l'ère vulgaire, dont le module est d'un pouce chinois, ou 25 millimètres; et quatorze pièces de ces monnaies, placées en ligne l'une contre l'autre, donnent exactement sa longueur [2].

Il y a aussi un tché moderne; La Borde dans l'extrait qu'il a publié des manuscrits envoyés en France par Amiot, en 1754, se borne à dire que cet instrument se joue transversalement [3].

Enfin j'ai vu dans le cabinet d'un curieux d'antiquités chinoises [4], une petite figure en terre cuite, représentant un musicien qui joue d'un instrument analogue au tché (fig. 19, pl. IV), mais dont le tube est accompagné d un bocal ou porte-vent qui, partant du milieu de l'instrument, à la place où se trouve l'embouchure du tché ordinaire va joindre la bouche de l'exécutant qui peut ainsi le manier avec la plus grande aisance [5].

Je crois que c'est à l'espèce du tché que doit être rapporté un instrument que j'ai vu dans un recueil de dessins chinois, il est recourbé de chaque bout dont l'un se termine en gueule de monstre, le canal porte sept trous latéraux sur une seule ligne.

Tels sont les instruments des Chinois qui se rap-

[1] Voyez chapitre II. p. 41.
[2] TSAI-YU, dans AMIOT, *De la musique des Chinois*, p. 76.
[3] LA BORDE. *Essai sur la musique*, t. I, p. 265.
[4] Chez M. Charles Bailleul.
[5] Voyez le sixième *excursus* du livre premier.

portent à la famille des flûtes, on voit qu'ils ont atteint un certain degré de perfection ; mais cette perfection n'est pas telle qu'on doive partager l'opinion d'Isaac Vossius qui met, sur ce point, les Chinois fort au-dessus des peuples de l'Europe [1]. La raison qu'il donne de cette supériorité prétendue est assez curieuse ; il croit que nos flûtes ne sauraient égaler les flûtes chinoises, parce que, dans la fabrication des nôtres, nous n'employons pas le bambou, seul bois, selon lui, propre à cet usage ; une telle opinion ne mérite pas d'être refutée.

§ 11. *Du cheng.*

Le cheng est un instrument à vent dans lequel la calebasse est appelée à jouer un rôle. On sait que la calebasse est un fruit moins gros que nos citrouilles, qui, en certains pays, croît sur des arbres aussi hauts que nos plus grands chênes, circonstance qui a fourni à Voltaire [2] l'idée de quelques lignes piquantes dans lesquelles il démontre avec son élégance et sa grâce ordinaires, que tout dans la nature n'a pas été créé immédiatement pour l'homme, et qu'ainsi le sens d'un des plus délicieux apologues de La Fontaine [3] ne saurait être d'une vérité absolue.

Nous avons vu que l'invention du cheng était attribué à Fou-hi et à Nieu-va, sa sœur [4] ; quelle que soit l'opinion que l'on adopte à cet égard, voici, selon les traditions les plus répandues comment les choses se pas-

[1] Is. Vossius. *Variarum observationum liber.* Londini, 1685, in-4, p. 48. « Tibiarum cantu longè superant Europœos. »

[2] Voltaire. *Dictionnaire philosophique*, art. *Calebasse*, dans ses *œuvres*, t. XXVII, p. 446, éd. Beuchot.

[3] La Fontaine. *Fables*, liv. IX, f. 4.

[4] Voyez chapitre II, p. 30, 33.

sèrent : on essaya d'abord d'obtenir des sons au moyen de la calebasse seule, en en prenant une de médiocre grosseur que l'on perça au lieu où elle se rattache à la tige, ce trou devait servir d'embouchure; on en pratiqua d'autres dans la panse du fruit, mais l'on n'obtint que des tons sourds et mats comme le corps qui les produisait.

En conséquence, l'idée primitive fut abandonnée; toute la partie supérieure formant le col du fruit fut enlevée, on ne réserva que la partie inférieure de manière à pouvoir y adapter un couvercle en bois : celui-ci fut percé d'autant de trous que l'on voulait avoir de tons, et dans chacun de ces trous on implanta un tuyau de bambou.

Mais le tuyau ne pouvait résonner sans un appareil, et comme l'on ne se contentait plus ici des sons plus ou moins semblables à ceux des koan-sée, des siao, etc., on imagina de construire les tuyaux de la manière suivante : le bout inférieur qui devait plonger dans la calebasse étant exactement fermé, pour donner passage à l'air, on pratiqua un peu au-dessus une échancrure en biseau, de quinze à dix-huit millimètres de longueur sur huit à dix de largeur ; on appliqua sur cette ouverture une feuille très-mince d'or fin battu, au milieu de laquelle fut découpée, de trois côtés, une languette de la longueur d'un peu plus des deux tiers de celle de la feuille même. Cette languette recevait ainsi l'action du moindre souffle et laissait un passage suffisant à l'air, soit qu'on le poussât, soit qu'on l'attirât à soi. Quand on eut réglé le nombre de tuyaux qui devaient composer l'échelle de l'instrument, on adapta sur l'un des côtés de la calebasse un bocal en forme de col d'oie, dans lequel put souffler l'exécutant : enfin, chaque

tuyau eut un trou dans sa base un peu au-dessus de la partie qui plonge dans la calebasse. C'est par ce trou que le vent s'échappe lorsque l'instrument est rempli d'air, et alors la languette n'éprouve aucune agitation; pour qu'elle se fasse entendre, il faut que l'ouverture placée à la partie latérale du tuyau soit bouchée; alors, en effet, l'air passant sur la languette la met en vibration, et le tuyau, dont le trou a été ainsi fermé, rend un son analogue à sa longueur.

D'après cet exposé, l'on voit que le cheng n'est autre chose qu'un jeu d'orgue à anches libres, et l'on est obligé de reconnaître que cette invention, que l'on supposait faite de nos jours, date peut-être de plus de quatre mille ans. Quant au résultat, et sauf la différence du mécanisme, le cheng ressemble à beaucoup de petits instruments ou essais d'instruments imaginés dans ces derniers temps. Tel est le petit orgue dont les sons s'obtiennent par le souffle de l'exécutant, inventé par Mieg, à Madrid, vers 1825 [1]; tel l'orgue-hautbois [2] que Pâris a fait exécuter en 1837, et qu'il a nommé *harmoniphon* (il fallait dire *harmonophone*); tels sont encore les euphones, physharmonicas et accordéons de toute espèce. Car tous ces instruments se caractérisent par le son d'une languette métallique que l'air met en vibration.

Le cheng n'a jamais cessé d'être en usage chez les Chinois; on l'a parfois désigné sous le nom d'orgue portatif [3]. Ses noms ont souvent varié; il a été successivement nommé, à des époques assez reculées, *yu*, *tchao*, *ho*. Les savants chinois ne s'accordent pas dans

[1] Voy. LA FAGE, *Revue encyclopédique*, année 1825, t. XXVIII, p. 625.
[2] Voy. ANDERS, *Gazette musicale*, année 1837, n° 28, p. 234.
[3] TRIGAULT. *Expeditio christiana apud Sinas*, p. 360.

la détermination du sens que pouvaient avoir ces différentes appellations, et ne sauraient dire si elles indiquaient des espèces particulières.

La construction des cheng n'a jamais varié essentiellement, car on ne doit pas tenir compte de la forme plus ou moins large de la calebasse; mais il en a été autrement du nombre et de la dimension des tuyaux dont on fait usage; le cheng que l'on voit à la figure 20, planche IV des dessins, porte 24 tuyaux.

Ces 24 tuyaux se divisent en six ordres de grandeurs différentes, comprenant chacun quatre tuyaux de pareille longueur. On en place deux d'un côté et deux de l'autre, comme on va voir; le bocal se trouve du côté du ton le plus grave. Chaque tuyau porte le nom du lu auquel il correspond; l'instrument forme ainsi la série semi-diatonique de deux octaves, moins le dernier terme, mais sans aucune interruption. Voici la disposition des tuyaux dans laquelle on remarquera que l'on a, comme dans nos orgues, mélangé les degrés de l'échelle.

Kia-tchoung

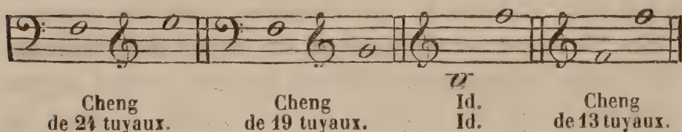
13 *sol* ♯

Tay-tsou 12 *sol*	*ut* 14 Lin-tchoung
Joui-pin 11 *si*	*mi* 15 Yng-tchoung
Ou-y 10 *ré* ♯	*sol* ♯ 16 Kia-tchoung
Tay-tsou 9 *sol*	*ut* 17 Lin-tchoung
Joui-pin 8 *si*	*mi* 18 Yng-tchoung
Ou-y 7 *ré* ♯	*ré* 19 Nan-lu
Y-tsê 6 *ut* ♯	*la* ♯ 20 Tchoung-lu
Kou-si 5 *la*	*fa* ♯ 21 Ta-lu
Hoang-tchoung 4 *fa*	*ré* 22 Nan-lu
Y-tsê 3 *ut* ♯	*la* ♯ 23 Tchoung-lu
Kou-si 2 *la*	*fa* ♯ 24 Ta-lu

1 *fa*

Hoang-tchoung

Le cheng de 19 tuyaux a de moins que celui-ci les cinq notes supérieures ; un autre cheng à 19 tuyaux, mais d'une étendue différente commence au joui-pin, ou *si* grave, et se porte jusqu'au hoang-tchoung ou *fa* aigu : enfin l'on a aussi un cheng à 13 tuyaux formant une octave pleine de *fa* en *fa*, et c'est celui qui, aux temps modernes, a été le plus usité [1]. Voici ces différentes étendues :



Cheng de 24 tuyaux. Cheng de 19 tuyaux. Id. Id. Cheng de 13 tuyaux.

Les cheng modernes sont semblables aux anciens, seulement la lame qui fait parler chaque tuyau fixé dans le sommier ne se fait plus en or, mais en cuivre. Comme la musique chinoise renferme beaucoup de notes tenues, on les prolonge facilement sur le cheng au moyen de la languette qui, placée, ainsi que je l'ai dit, au milieu d'un courant d'air, est mise en mouvement autant lorsque l'on attire le vent que lorsqu'on le repousse.

Au reste, le cheng a le privilége de servir de régulateur aux autres instruments ; c'est lui qui leur donne l'accord ; dans l'ancien cérémonial, le maître du cheng recevait immédiatement les ordres du tay-chang-sée ou président du tribunal des rits [2]. Enfin, il tiendrait tout à fait la première place parmi les instruments, si elle n'appartenait aux tchoung et aux king, par des raisons particulières aux Chinois et qui seront plus tard expliquées.

[1] *Eulh-ya. Dictionnaire chinois*, cité par Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 82.

[2] Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 83.

Le cheng est aussi un des instruments que l'on préfère pour l'accompagnement de la danse ; il est difficile, en ce cas, qu'il soit joué par le danseur ou la danseuse même, quoique ce fait puisse se déduire de certains passages d'auteurs chinois [1].

Les Chinois, qui font comme nous usage d'instruments mécaniques, possèdent des cheng *de Barbarie*, c'est-à-dire des instruments à manivelle qui s'en rapprochent par leurs sons. Rameau parle d'un instrument de cette espèce [2] qui lui appartenait ; il n'avait que les tons *sol*, *la*, *ut*, *re*, *mi*, *sol*, et reproduisait tous les airs chinois cités par Du Halde [3] et Prévot [4]. La Borde [5] croit que la dénomination d'*orgue de Barbarie*, est improprement appliquée à l'instrument, mais il se dispense, d'ailleurs, de le décrire, et le dessin qu'il en donne ne se comprend pas suffisamment.

Les Européens qui ont entendu le cheng, s'accordent, presque tous, à dire que son harmonie est excellente [6], et ses sons pleins de douceur et d'agrément [7]; mais ce serait folie d'adopter l'avis de ceux qui, dans Vossius [8], préfèrent cet instrument à tout autre. Barrow, tout en louant la qualité de ses sons, affirme qu'il ne saurait exprimer la succession diatonique de notre échelle [9] ; on vient de voir que

[1] *La mort de Tong-tcho*, nouvelle traduite du chinois, à la suite de *l'Orphelin de la Chine*, par Stanislas Julien, p. 158.

[2] Rameau. *Nouvelles réflexions sur le principe sonore*, à la suite du *Code de musique*, p. 192.

[3] Du Halde. *Description de la Chine*, t. III, planches de musique.

[4] Prévôt. *Histoire des Voyages*, t. XXII, p. 380, éd. in-12.

[5] La Borde. *Essai sur la musique*, t. I, p. 142.

[6] Semedo. *Historica relazione del gran regno della Cina*, p. 71. — Barrow, *Voyage en Chine*, t. I, p. 66.

[7] De Guignes. *Voyage à Péking*, t. II, p. 317.

[8] Isaac Vossius. *Variarum observationum liber*, p. 49.

[9] Barrow. *Voyage en Chine*, t. I, p. 66..

cela n'est aucunement vraisemblable. Il est fâcheux que l'on n'ait plus les deux cheng envoyés par Amiot au ministre d'état Bertin, et qui, en 1780, se trouvaient dans son cabinet[1]; on aurait pu décrire et apprécier cet instrument avec plus d'exactitude.

J'ai eu, entre les mains, deux cheng excessivement imparfaits et différents, à plusieurs égards, de ceux qui viennent d'être décrits d'après Amiot. Le bocal en col d'oie n'existe pas, et l'on a une peine infinie à faire parler l'instrument, en raison d'un large trou pratiqué à la partie supérieure du corps dans lequel sont implantés les tuyaux; sa forme, et particulièrement l'absence du bocal, rend véritablement le doigté impraticable; c'est ce qui me fait croire que cet instrument, tel qu'on le voit, figure 21, n'est qu'un instrument irrationnel, dont on fait parler tous les tuyaux à la fois dans les moments où la musique doit avoir de l'éclat. Peut-être encore les instruments de ce genre que j'ai vus, n'étaient-ils que de véritables joujoux.

C'est encore à la classe des cheng que doit être rapporté l'instrument (fig. 22, pl. IV), cité par Bianchini qui l'appelle *avena utricularis*; les tubes en sont, dit-il, extrêmement fins, la partie inférieure se comprime comme un soufflet, et il en résulte un son, ou, pour mieux dire, plusieurs sons. Bianchini avait entendu cet instrument, joué à Rome par un Chinois nommé Tchin-fou, que le père Fouquet avait converti au christianisme[2].

Enfin, l'instrument qui s'est répandu depuis quelques années dans le public, sous le nom d'*accordéon*

[1] Roussier. Dans Amiot, p. 83.
[2] Bianchini. *De tribus generibus instrumentorum musicæ veterum organicæ dissertatio.* Romæ, 1742, in-4, p. 23.

(mot assez mal imaginé pour le dire en passant), aurait été connu en Chine, si l'instrument que possédait le célèbre acousticien Félix Savart[1] était vraiment de fabrication chinoise, ainsi qu'on le lui avait assuré.

Les Chinois ne manquent pas de raisons très-mystiques pour expliquer l'origine, l'antiquité, la matière, la forme, l'usage du cheng, la figure et la perce de ses tuyaux, la découpure des languettes qui en caractérisent le son; tout en lui est mystère et allégorie. Bornons-nous à dire qu'il offre, en effet, jusqu'à un certain point, et toujours en se prêtant aux idées chinoises, l'image des trois règnes de la nature : le règne animal est représenté par le bocal taillé en forme de col d'oie; le végétal, par la calebasse, par le bois qui sert de sommier, ainsi que par le bambou qui constitue les tuyaux; enfin le minéral, par la languette dont les vibrations métalliques donnent au son un timbre particulier.

Du reste, il est bon de noter que la calebasse dont les Chinois avaient, dans le principe, prétendu tirer du son, n'en fournit par le fait aucun, et n'est ici qu'un corps tout passif, qui sert simplement de réservoir à l'air poussé au dehors ou tiré au dedans; toute l'opération active a lieu sur le tuyau armé de sa languette. Il n'en est pas moins vrai que le cheng est un instrument qui suppose des connaissances musicales très-avancées, et qu'il est véritablement complet en son genre et par rapport à l'usage que l'on s'est proposé d'en faire.

Avant de terminer ce paragraphe, on remarquera que les Chinois ne sont pas les seuls qui aient tiré parti des cucurbites pour la confection des instruments de

[1] Né à Mézières le 30 juin 1791, mort à Paris le 16 mars 1841.

musique. Les Indiens adaptent deux gourdes à leur vina[1], mais ces fruits ne sont là que pour régler le maintien de l'exécutant, et, sous le rapport phonique, ont encore bien moins d'importance que dans le cheng; l'emploi du même fruit est plus remarquable dans une sorte de flûte dont les mêmes peuples se servent pour enchanter les serpents[2]. Mais les paysans des environs de Gaëte, dans le royaume de Naples[3], et les sauvages du Brésil, font, d'une simple courge, un instrument de musique. L'embouchure consiste en une ouverture pratiquée à la partie latérale de la partie la plus mince du fruit. J'ai eu l'occasion d'examiner une pièce de ce genre, rapportée directement du Brésil, et qui se trouve à Paris dans une collection particulière[4]; cet instrument qui, dans le pays, doit avoir un usage analogue à celui du cornet à bouquin de nos contrées, produit les tons ordinaires de tout tube ou corps sonore; il faut une assez grande force d'insufflation pour le faire résonner. On peut présumer que l'idée d'obtenir des sons au moyen de légumes creusés ou évidés, a dû venir à beaucoup de peuples; mais chez eux, comme chez les Brésiliens, elle est restée œuvre du hasard et de la barbarie; entre les mains des Chinois, elle est bientôt devenue œuvre de réflexion, de civilisation et de science.

§ 12. *De quelques autres instruments à vent.*

Aux instruments décrits dans les paragraphes précédents, se rapportent sans doute ceux que les mis-

[1] Voy. liv. II, chap. V. § 4.
[2] Voy. LA COUR. *Essai sur les hiéroglyphes égyptiens*, p. 119.
[3] LA BORDE. *Essai sur la musique*, t. I. p. 278.
[4] Appartenant à M. Ferdinand Du Boc, peintre-paysagiste.

sionnaires et les voyageurs désignent sous le nom de flûtes[1], douçaines[2], charamelles[3], etc.

Pour sonner la retraite dans les camps, annoncer l'exercice, en un mot, pour toute opération à laquelle un corps militaire quelconque doit être appelé, on se sert d'un instrument en forme de conque (fig. 23, pl. IV). Il y en a toujours dans chaque quartier et pour chaque corps. Ces conques tiennent lieu de portevoix[4]. Cet instrument est fort ancien et se retrouve chez certains peuples tributaires des Chinois, qui même n'en ont pas d'autre[5].

Les Chinois, qui connaissent fort bien la ductibilité et la malléabilité du cuivre, fabriquent depuis longtemps des trompettes dont ils font (on ignore sur quels témoignages) remonter la découverte au temps de l'invention du système musical. Ils prétendent même posséder, dans un instrument qu'ils nomment *la-pa*, le type primitif de la plus ancienne trompette à laquelle aucun changement n'aurait été apporté[6]. Un de ces instruments a été envoyé en France par Amiot, et y était encore en 1826[7].

D'autres trompettes (fig. 24) à l'usage des troupes, sonnent l'unisson de nos cors; d'autres (fig. 25), en donnent l'octave inférieure. Les renseignements don-

[1] SEMEDO. *Historica relazione della Cina*, p. 71.

[2] DA CRUZ. *Tractado em que se contam as cousas da China*, cap. 14.

[3] DA CRUZ. Là même.

[4] AMIOT. A la suite de la traduction du livre publié par ordre de YONG-TCHING, sous le titre suivant : *Les dix préceptes adressés aux gens de guerre*, dans les *Mémoires concernant les Chinois*, t. VII, p. 382.

[5] AMIOT. *Introduction à la connaissance des peuples qui ont été ou qui sont actuellement tributaires de la Chine*, dans les *Mém. conc. les Chinois*, t. XIV, p. 233.

[6] AMIOT. *Lettre à Bertin*, du 2 octobre 1784, dans les *Mém. conc. les Chin.*, t. XIII.

[7] SALLÉ. *Catalogue de sa collection chinoise*, p. 62.

nés par Amiot[1] se bornent à nous apprendre que chacune de ces trompettes est d'un poids équivalant à trente-cinq hectogrammes, ce qui peut paraître un peu singulier ; on a enfin quelque droit de s'étonner, en examinant leur figure, de trouver dans la forme extérieure des deux tubes sonnant l'octave l'un de l'autre, et qui, par conséquent, devraient être dans le rapport de deux à un, une différence en sens inverse. Je serais tenté de croire que ces deux trompettes sonnent tout simplement l'unisson, mais que, dans la pratique, les exécutants qui se servent de la figure 24 ne font entendre que des notes aiguës, tandis que ceux qui emploient la trompette figure 25, jouent dans les cordes graves ; la forme des pavillons, dont l'un est évasé en entonnoir, et l'autre resserré en barillet, viendrait à l'appui de cette hypothèse.

Peut-être aussi quelque erreur a-t-elle eu lieu dans le calcul d'Amiot, qui aura négligé les proportions relatives des deux trompettes, car Barrow[2] donne le dessin d'un instrument presque semblable et qui paraît fort petit ; je le reproduis à la figure 26, planche V des dessins, ainsi que celui d'une trompette courbe, figure 27, fourni par le même voyageur, et pris d'une collection faite à Canton par un Anglais.

Quoi qu'il en soit, il paraît que l'on ne tire habituellement qu'un ou deux tons de ces trompettes, et que tout l'art des trompettistes chinois consiste à soutenir ces notes ; le résultat en est, par conséquent, monotone et désagréable aux oreilles européennes[3]. Ceci ne prouverait pas que l'on ne pût former une harmonie

[1] AMIOT, trad. des *Dix préceptes*, p. 379.
[2] BARROW. *Voyage en Chine*. atlas, pl. XIII.
[3] DE GUIGNES. *Voyage à Péking*, etc., t. II, p. 318.

convenable avec un certain nombre d'instruments monophones. On sait que les Russes possèdent des orchestres ainsi composés, et dont l'exécution et l'effet sont, à ce que l'on dit, admirables.

Les figures 28 et 29 annoncent des instruments plus importants; leur canal est percé de trous latéraux et ils paraissent résonner au moyen d'une anche, ce qui autoriserait à croire qu'ils se rapprochent plus des clarinettes et des hautbois que des trompettes. Dans ces deux instruments, les trous sont équidistants; le plus grand en a huit, le plus petit n'en a que sept [1]. Cette disposition des trous rapproche beaucoup tous ces instruments quant à la distribution tonale, de notre ancienne flûte à bec.

Une autre espèce de trompette recourbée à l'extrémité, et qui paraît aussi accompagnée d'une anche, se voit à la figure 30; elle est, comme les précédentes, tirée d'un recueil chinois publié dans le siècle passé [2].

On se sert encore en Chine de trompettes fabriquées au moyen d'un bois fort estimé, appelé *ou-tong-chu;* elles s'accordent parfaitement avec les tambours, au dire de certaines relations [3]. Leur longueur est d'un mètre, si la mesure fournie par les missionnaires est prise sur l'ancien pied de roi; elle n'est que de 0,765, s'ils se sont servis du pied musical chinois. La figure 31, qui peut en donner une idée, est encore tirée du même recueil, ainsi que la figure 32, offrant un instrument dont le nom équivaut à celui de *corne peinte;* quant à la forme, il semble justifier assez peu cette dénomi-

[1] Voyez l'ouvrage chinois intitulé *Lois des empereurs mantchoux*, livre XXXIV, pl. I. Cet ouvrage est à la Bibliothèque Royale de Paris.

[2] *Lois des empereurs mantchoux,* liv. XXXVII.

[3] Du Halde. *Description de la Chine*, t. II, p. 21.

nation ; peut-être doit-il être supposé avec une courbure que l'ignorance de la perspective n'aura pas permis au dessinateur chinois de représenter.

La Borde parle d'une autre trompette chinoise [1], dont il donne un dessin fort imparfait que je ne reproduis pas, mais qui rapprocherait cette trompette du cheng décrit plus haut [2] ; peut-être était-ce cet instrument même que représentait la figure originale.

Un autre instrument (fig. 33), cité par Bianchini [3], et indiqué avant lui par Gaspard Calvœr [4], est, dit cet auteur, une trompette très-grave, qui ne diffère pas essentiellement de notre basson.

Le pi-pa est, selon le père Cibot, la musette des Chinois, que l'on se repasse de l'un à l'autre dans les festins [5]; c'est là tout ce qu'il en dit, et il n'y a pas lieu de lui adresser de reproches, puisqu'il n'en parle que d'une manière tout à fait accidentelle. Il ne serait pas impossible que ce fût aussi l'instrument employé dans les cérémonies funèbres mentionné par Davis [6], celui dont le canal est garni de trous au nombre de cinq ou de huit, et dont l'embouchure est à peu près semblable à celle de notre clarinette [7].

Il est encore un instrument à vent que l'on relègue habituellement dans la classe des instruments joujoux, mais dont nous devons parler ici pour marquer sa haute

[1] La Borde. *Essai sur la Musique*, t. I, p. 278.
[2] Voy. § 11, p. 186 et suiv.
[3] Bianchini. *De tribus generibus instrumentorum musicæ veterum organicæ* p. 24.
[4] Calvoer. *De musica ac sigillatim de ecclesiastica*, dans son *Rituale ecclesiasticum*, p. 693.
[5] Cibot. *Traduction de quelques poésies chinoises*, dans les *Mém. conc. les Chin.*, t. XIII, p. 523.
[6] John Davis. *Voyage*, dans le *Mag. pitt.*, 1842, p. 138.
[7] De Guignes. *Voyage à Peking*, t. II, p. 318.

antiquité et sa présence chez la plupart des peuples, c'est la guimbarde appelée en chinois *keou-kin*, c'est-à-dire kin de bouche[1]. Sa forme, quoique plus allongée (fig. 34), est véritablement la même que celle des guimbardes d'Europe.

Enfin, si l'on s'en rapporte aux gravures insérées dans quelques relations, et qui sont, selon les éditeurs, des copies exactes de dessins pris sur les lieux, il y aurait encore d'autres instruments usités dans les fêtes et cérémonies publiques : c'est sans doute parmi eux que se trouve le so-na indiqué par Amiot[2], comme remontant à la plus haute antiquité. Au reste, et si tant est que la chose en vaille la peine, j'observerai que tous ces instruments, d'après les efforts que paraissent faire les exécutants pour y introduire l'air de leurs poumons, appartiennent, selon toute apparence, à la classe des instruments bruyants.

§ 13. *Instruments à percussion. Des kou* (*tambours*).

Chez tous les peuples, les instruments de percussion paraissent avoir précédé les autres, et il est facile de le comprendre; au fond, l'effet des instruments de ce genre est un simple bruit qui, pour acquérir quelque importance, doit être soumis aux règles du rhythme. Beaucoup de peuplades sauvages ne connaissent d'autre musique que celle de ces organes bruyants de leur joie ou même de leur fureur, suffisants pour accompagner certains chants ou plutôt certains cris, et diriger les mouvements de certaines danses, où nous n'apercevons que des contorsions horribles ou ridicules. Sans sortir de la Chine, nous voyons que les peuplades de

[1] *Lois des empereurs mantchoux*, planches, livre XXXIV.
[2] Amiot. *Lettre à Bertin*, dans les *Mém. conc. les Chinois*, t. XIII.

Si-fan, récemment assujetties, ne possèdent encore d'autres instruments que la conque marine et le tambour[1]. Ces premiers rudiments se retrouvent dans tous les pays ; ils se perfectionnent ensuite à mesure que les mœurs se polissent et que la civilisation fait des progrès.

L'idée de confectionner les instruments de ce genre au moyen de la peau de certains quadrupèdes, desséchée et tendue, remonte à la plus haute antiquité, et les Chinois la reportent avec raison à l'origine de leur empire[2]. Ces instruments forment la nombreuse famille des tambours, et c'est la dénomination sous laquelle seront désignés ceux que je vais décrire en indiquant le nom particulier donné par les Chinois à chacun d'eux.

Les traditions, et même les livres de la Chine, ont conservé l'idée du tambour qu'ils croient avoir été le plus ancien ; il se nommait *tou-kou*, c'est-à-dire tambour de terre, parce qu'en effet sa caisse était en terre cuite ; la peau se tendait à chacune des extrémités. Construit de la sorte, cet instrument était fragile, lourd et incommode pour peu qu'il fût gros ; aussi ne tarda-t-on pas à substituer le bois à la terre cuite : le cèdre, le sandal et autres bois odoriférants étaient préférés dans les provinces du sud ; dans celles du nord, on se servait du mûrier ou d'autres bois de même nature. On ne sait rien de précis sur la forme de ces premiers tambours, car l'usage s'en perdit bientôt. Les livres chinois font remonter[3] l'origine de ceux dont on se servit

[1] Amiot. *Introduction à la connaissance des peuples qui ont été ou qui sont actuellement tributaires de la Chine*, dans les *Mém. conc. les Chin.*, t. XIV, p. 233.
[2] Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 36.
[3] Le *chou-king*, le *che-king* et le *li-ki* cités, par Amiot, p. 36.

immédiatement après au temps de la dynastie des Hia, dont le chef fut associé à l'empire en 2224 avant l'ère vulgaire. Ils forment huit variétés. Avant d'en donner une description abrégée, je dois remarquer que si l'on s'en rapporte à la tradition chinoise, à l'égard du tou-kou, les choses se seraient passées d'une manière peu conforme à l'ordre naturel des idées humaines; car, comment croire que l'on ait pensé à faire cuire de la terre et à en modeler une forme quelconque de tambour, avant d'avoir songé à creuser ou à façonner le bois? Évidemment, cette dernière opération est beaucoup moins compliquée. N'oublions pas cependant que l'opération de mortaiser et d'amincir le bois suppose l'existence d'instruments tranchants, tandis que, dans le modelage en terre, les mains seules suffisent à la rigueur pour opérer sur la matière première dont la cuisson subséquente n'est même, en ce cas, qu'un accident tout à fait secondaire. C'est assez d'avoir appelé l'attention sur cette difficulté, que chacun résoudra dans le sens dont son esprit demeurera le plus satisfait. Nous reviendrons plus tard sur un tambour d'argile dont les Arabes font usage et qu'ils appellent *durbek*[1], ou, pour mieux dire, *darabouka*, et qui était en usage en Égypte dès la plus haute antiquité[2].

Passons maintenant aux huit espèces de tambours chinois :

1° Le *tsou-kou* (fig. 35, pl. VI), ayant à peu près la forme d'un baril, était soutenu et traversé par une pièce de bois équarrie, fixée sur un pied en forme de croix. On le nommait aussi *pen-kou*, tambour lourd.

2° L'*yn-kou* (fig. 36, pl. VI), autrement *kao-kou*, ne

[1] La Borde. *Essai sur la musique*, t. I, p. 382.
[2] Voy. livre III, section I, art. 3, § 9.

différait du précédent que par la forme de la caisse, qui était beaucoup plus allongée. La pièce de bois destinée à le supporter s'enfonçait assez profondément en terre pour que l'instrument ne pût vaciller lorsqu'il était frappé.

3° On revint à la forme du tsou-kou, mais en y ajoutant deux tambourins de force différente, suspendus aux parties latérales de la caisse; l'ensemble des trois tambours se comprenait sous le nom de *hiuen-kou*. Voyez la figure 37, planche VI des dessins.

4° Le *kin-kou* (fig. 38) était aussi à peu près semblable au tsou-kou; on lui donnait différents noms, selon que sa caisse était sans ornements ou décorée de peintures.

5° Le grand *tao-kou* (fig. 39), destiné à donner le signal pour commencer le chant, est encore en usage.

6° Le petit tao-kou indiquant la fin d'une stance, strophe ou partie quelconque d'une pièce de musique, sert aussi dans plusieurs autres occasions, par exemple dans les cérémonies des enterrements; on tient le manche sous le bras gauche et l'on frappe de la main droite[1]. Autrefois l'on avait une manière différente de le faire résonner. Celui qui le jouait tenait le manche par l'extrémité, et l'agitait de droite à gauche et de gauche à droite. La caisse était traversée par une cordelette, à chaque bout de laquelle était fixée une petite balle de peau qui venait battre le centre des deux surfaces du tambour lorsqu'il était mis en mouvement, comme je viens de dire. C'est ce dernier qui est représenté à la figure 40.

7° L'*ya-kou* (fig. 41), en forme de barillet, offre cette particularité qu'on le remplit de son de riz, c'est-à-dire

[1] Musée chinois et japonais, exposé en 1840, 41 et 42; représentation d'une cérémonie funèbre figurée par des personnages détachés les uns des autres.

de cette enveloppe qu'a quittée le grain de riz lorsqu'il est mondé. La peau de l'ya-kou, après avoir été tannée comme de coutume, doit bouillir quelque temps dans une eau sans mélange. Cet instrument, au palais impérial, se place hors de la salle des cérémonies, et celui qui en joue se tient debout.

8° Le *po-fou*, dont on a vu plus haut la figure [1], est de forme cylindrique, et, comme l'ya-kou, rempli de son de riz; il se place sur les genoux de l'exécutant et sert à l'accompagnement des voix; quand on a cessé d'en faire usage, on le pose, ainsi que le chê dont il forme le cortége, sur une table disposée exprès. Le nom de po-fou désigne moins l'instrument en lui-même que la manière de le battre; *po* est le coup de la main droite, *fou* celui de la gauche.

Telles sont les huit sortes de tambours en usage dans la Chine dès une haute antiquité. Ceux dont on se sert aujourd'hui ne diffèrent des précédents que par quelques variétés de forme assez peu importantes. Le po-fou n'a subi aucun changement; le *kou*, abstraction faite des ornements qui l'accompagnent, ressemble au tsao-kou, ainsi que le *tchou* dont le son est beaucoup plus sourd que celui des tambours européens.

Un autre kou dont on fait usage dans les représentations dramatiques, est attaché à quatre colonnettes, et pour le battre, on doit monter sur un escabeau [2]. C'est sans doute cet instrument auquel les missionnaires donnent plus de cinq mètres de circonférence, et qu'il faut, disent-ils, avoir entendu pour bien juger de l'effet qu'il produit en certains moments [3]; il est représenté,

[1] Au paragraphe traitant du chê, p. 164, et fig. 4, pl. II des dessins.

[2] La Borde, *Essai sur la musique*, t. I, pl. de la p. 366.

[3] *Doctrine des Chinois sur la piété filiale*, dans les *Mém. conc. les Chin.*, t. IV, p. 152.

figure 42, planche VI des dessins. Les Chinois ont encore un autre tambour (fig. 43, pl. VII), accordé au moyen d'un bâton transversal, qui augmente ou diminue le degré de tension de la peau.

Les tambours militaires des Chinois (fig. 44) servent particulièrement à indiquer les veilles de la nuit, ou, pour mieux dire, à montrer que ceux qui sont de garde ne sont pas endormis; on les emploie aussi pour donner divers signaux; ils sont montés sur des châssis [1]. Les tambours employés dans les temples (fig. 45, 46 et 47), par les bonzes pour le service religieux, sont d'une forme différente. Les deux premiers [2] sont simplement adaptés à des trépieds; le troisième [3] appartient spécialement au culte chamanique; il se tient à la main; son diamètre est de 16 centimètres; la baguette dont on le frappe a 5 décimètres. Une particularité relative à ce kou, c'est qu'il doit être couvert en peau de tarbahi, animal qui ressemble au castor-rase.

Ceci semble annoncer qu'en Chine l'on fait usage, pour les tambours, de la peau de différents animaux; la peau de buffle paraît être le plus commodément employée [4].

L'usage chinois est de couvrir de peintures, non-seulement la caisse, mais aussi la peau et les baguettes des tambours. Ceux que j'ai eu l'occasion d'examiner étaient la plupart formés en barils, et les baguettes plus fortes que celles dont nous nous servons, se terminaient en pommeau.

[1] Amiot, traduction des *Dix préceptes adressés aux gens de guerre*, dans les *Mém. conc. les Chin.*, t. VII, p. 378.

[2] Barrow, pl. de son *Voyage*.

[3] Rituel des Tatars-Mantchoux, rédigé par ordre de l'empereur Kien-long, traduit du mantchoux par Langlès, p. 64.

[4] De Guignes. *Voyage à Péking*, t. II, p. 318.

Les Chinois emploient souvent plusieurs tambours à la fois, et cela s'appelle, dans leur langage, des tambours de quatre, six, huit faces, ce qui signifie quatre, six, huit tambours de même espèce placés sur une même face ou un même rang [1].

Les tambours sont employés en Chine à divers usages civils ; la nuit ils remplacent nos horloges sonnantes ; à la porte des autorités sont placés des tambours sur lesquels on frappe pour demander audience [2]. Parmi ces derniers il s'en trouve qui ont une dimension extraordinaire ; on en cite, comme je le disais il y a un instant, dont le diamètre est de 5 mètres [3].

Enfin les Chinois ont, comme nous, l'usage de *voiler* leurs tambours en certaines circonstances, par exemple, dans des cérémonies religieuses qui ont lieu en présence de l'empereur [4] ; mais ils ne s'y prennent pas à notre manière ; ils se bornent à couvrir l'instrument d'ornements drapés qui absorbent une partie de la sonorité. Voyez la figure 48, planche VII des dessins.

§ 14. *Des tchoung ou cloches, et des lo ou tamtams.*

On peut regarder comme un fait presque certain que tous les peuples qui ont connu la métallurgie ou art de fondre et travailler les métaux, ne se sont pas bornés à la fabrication de vases et ustensiles nécessaires à l'économie domestique, et qu'ils ont senti de bonne heure les ressources qu'offrait la sonorité naturelle de

[1] AMIOT. *De la musique des Chinois*, p. 39.
[2] DU HALDE. *Description de la Chine*, t. II, p. 51.
[3] LE COMTE. *Nouveaux Mémoires*, t. I, p. 124. — MAGALHAENS, *Nouvelle relation de la Chine*, p. 122.
[4] MACCARTNEY. *Journal particulier*, cité par BARROW, t. I, p. 335.

plusieurs métaux et la possibilité d'en faire l'application à la musique.

A cet égard, comme à plusieurs autres, les Chinois ont été dès la plus haute antiquité la nation la plus avancée, car ils ont été les premiers à vouloir qu'un instrument métallique établi sur des données certaines devînt un type tonal, fixateur et régulateur général des sons de leur musique. Ils ont donc connu les premiers la nécessité d'un tononome ou diapason qui assujettît les voix et les instruments à une utile conformité.

Ils ne tardèrent pas ensuite à fondre une série de douze cloches divisées par semi-diatons et suivies d'une treizième sonnant l'octave et offrant, selon l'expression chinoise, l'image de la première. La série fut ensuite portée à seize et le système tonal se trouvant ainsi complété, les cloches purent être employées comme instrument de musique proprement dit [1].

Les Chinois possèdent des livres qui traitent avec étendue de l'art de fondre les cloches et des proportions à observer pour obtenir des tons conformes à la série des lu [2]. On se contentera de dire que de tous temps, ils ont employé un mélange de cuivre et d'étain Une partie d'étain sur six de cuivre paraît être la proportion généralement admise [3].

En général, les cloches des Chinois ne ressemblent point à celles qui, dans les temples de plusieurs religions d'Europe, servent à convoquer le peuple à l'office. En Chine la forme en a souvent varié; il y a eu des cloches rondes, d'autres plates terminées en crois-

[1] Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 43.
[2] Amiot, *De la Musique des Chinois*, p. 44.
[3] Amiot. Là même.

sant à la partie inférieure, d'autres sont rondes, mais vont se resserrant en ovoïde, au lieu d'être comme celles d'Europe, évasées à leur orifice.

Pour accorder les cloches et les amener au degré convenable, on a égard à la hauteur, à l'épaisseur et au diamètre; quand elles donnent un son trop grave, on retranche sur la hauteur; quand au contraire elles donnent un ton trop aigu, on amoindrit l'épaisseur jusqu'à ce qu'on attrape le ton. Telles sont les paroles d'Amiot[1] qui pourraient fournir matière à une longue discussion dans laquelle on ne s'engagera point ici.

Les anciens Chinois distinguaient trois espèces de cloches, les po-tchoung, les tê-tchoung et les pien-tchoung, c'est-à-dire les grandes, moyennes et petites cloches.

Les po-tchoung étaient des cloches isolées sur lesquelles on frappait, soit pour donner le signal du commencement d'une pièce de musique, soit pour avertir pendant la pièce même les danseurs et instrumentistes de ce qu'ils avaient à faire.

Le modèle de la cloche que l'on voit à la figure 49, planche VIII, date du temps des Tchéou; on ignore son origine précise, mais elle était déjà ancienne à l'époque où vivait Kong-fou-tsée. On y distingue trois parties principales : la partie supérieure, la partie médiaire et la partie inférieure. La partie supérieure ou manche se soudivise en trois portions, 1° le col appelé en chinois *heng*, c'est-à-dire gorge ou point d'équilibre, s'étend perpendiculairement jusqu'à la partie médiaire et forme un conduit appelé *young* ou point de direction; 2° la partie en renflement au bas du manche; 3° le pied qui embrasse le dessous de cette partie. Le manche

[1] AMIOT. *De la musique des Chinois*, p. 224.

semble sortir de la cloche avec laquelle il fait un tout; on le fond du même jet que la cloche elle-même. La partie médiaire est partagée en cinq zones dont trois sont chargées de douze mamelles indiquant les signes du zodiaque, les douze lunaisons qui composent l'année commune, les douze lu de la musique, etc. Les deux autres bandes sont unies et ne portent rien sur leur surface parce qu'elles représentent les terres au sein desquelles sont les semences qui surgiront en leur temps; le haut de la partie médiaire s'appelle *ou*, c'est-à-dire danse, c'est le point d'agitation de la cloche; les points où se termine la partie médiaire portent le nom de *loan* (qui ne peut recouvrer les forces perdues). Enfin la partie inférieure se termine en forme de croissant et représente la lune; on frappe l'instrument précisément aux pointes du croissant. Les Chinois pensent que la cloche, étant frappée, le son part de la partie basse, monte aussitôt jusqu'au manche et de là se distribue le long des parois dans une direction verticale. La hauteur de cette cloche prise d'une des pointes du croissant jusqu'au niveau du manche est de 325 millimètres; le diamètre d'une pointe à l'autre est de 255, mesure précise du tube sonnant le premier lu hoang-tchoung; le diamètre au sommet de la partie médiaire est de 60 [1]. On voit que ces mesures ne constituent en définitive qu'une cloche de fort petite dimension si on la rapproche des énormes bourdons de quelques-unes des cathédrales de divers états de l'Europe.

J'ai indiqué une partie des allégories qui dans les opinions chinoises sont renfermées dans la cloche po-tchoung, je m'abstiens d'en rapporter une foule

[1] Amiot. *De la Musique des Chinois*, p 224.

d'autres qui pour nous seraient dépourvues de toute importance.

Du reste les Chinois ont certainement des cloches de bien plus grande dimension que celle qui vient d'être décrite ; telle est par exemple la grande cloche du palais impérial à Péking ; sa forme est cylindrique et sa grosseur prodigieuse ; elle pèse, dit-on[1], 240,000 kilogrammes. Elle est renfermée dans un édifice d'une hauteur considérable. En frappant avec un maillet de bois sur la partie extérieure de cette cloche, on lui fait rendre un son assez fort pour être entendu distinctement de toute la capitale[2]. Il paraît au reste que les clochers qui d'ailleurs ne sont pas plus élevés en Chine que les autres édifices du pays, sont construits avec bien peu de solidité, car l'on rapporte qu'à Nankin une tour s'écroula sous le seul poids de la cloche qu'elle contenait[3].

Les tê-tchoung, appelés aussi *piao*, remontent également à l'époque de la dynastie des Tchéou. Elles s'employaient, soit pour marquer la mesure, soit pour remplir une partie à elles propres. Elles étaient de forme aplatie et l'assortiment complet ne se composait que de douze cloches accordées sur les lu aigus ou demi-lu.

Les cloches plus petites nommées pien-tchoung ou *tchan* (fig. 50 pl. VIII) servent communément à former des séries de seize tons qui s'unissent à ceux des king ou pierres sonores. Les douze plus grosses sont accor-

[1] STAUNTON. *Voyage dans l'intérieur de la Chine et en Tartarie*, fait dans les années 1792, 1793 et 1794, par lord Maccartney, traduit en français par CASTERA, troisième édition, t. III, p. 136.

[2] LE COMTE. *Nouveaux mémoires*, t. I, p. 124.—MAGALAENS, *Nouvelle relation de la Chine*, p. 122.

[3] PAW. *Rech. philosoph. sur les Égyptiens et les Chinois*, t. II, p. 8.

dées sur les lu moyens ou naturels, les quatre autres sur les lu aigus. Il pourra sembler singulier que les pien-tchoung s'accordent sur les lu naturels et fournissent par conséquent des tons plus graves que les tê-tchoung qui s'accordent sur les lu aigus, bien qu'elles soient plus grosses [1], mais si l'on ne veut pas voir là quelque inadvertance de traduction, la chose peut s'expliquer par la composition métallique et par l'épaisseur donnée aux parois. Au surplus ces deux espèces de cloches ne diffèrent aucunement quant à la forme.

La forme des clochettes du kin-tchoung (fig. 51) est beaucoup plus moderne : cet instrument fournit une série semblable à celle des pien-tchoung. [2]

Toutes ces cloches se mettent en branle, non comme les nôtres au moyen d'un batal fixé à l'intérieur de l'instrument, mais par l'effet de percussoirs de bois dur qui se tiennent à la main; ils sont terminés en champignon, précisément comme nos baguettes à blouser les timbales; quelquefois aussi les percussoirs sont d'ivoire et fort courts [3], il paraît qu'ils ne sont jamais de métal.

Les châssis auxquels sont suspendues les cloches, sont en bois, travaillés avec grand soin [4] et accompagnés d'ornements qui font du tout un ensemble fort agréable à l'œil.

Ces tchoung ou séries de clochettes sont un des instruments dont on se sert le plus volontiers pour accompagner le chant. Tantôt on les emploie seulement

[1] Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 224.
[2] La Borde. *Essai sur la musique*, t. I, p. 364.
[3] Bell. *Voyage de Pétersbourg à Péking par la Sibérie*, fait en 1719, par ordre de Pierre I. A la suite de la trad. franç. du Voyage de Barrow, t. III, p. 291.
[4] Staunton. *Voyage de Maccartney*, t. III, p. 305.

pour marquer le changement de modulation dans les chœurs [1], tantôt le chanteur accompagne le solo qu'il exécute en frappant les clochettes de deux percussoirs [2] semblables à ceux qui viennent d'être décrits et qui sont représentés dans les planches de cet ouvrage.

Il n'est presque personne qui ne sache que le tam-tam, gong-gong ou beffroi dont le véritable nom est *lo* (fig. 52, pl. IX), a été importé en France à la fin du siècle passé. Amiot en envoya deux à Paris, l'un au duc de Chartres qui fut acquis plus tard par l'Opéra de Paris et cassé dans les premières années de ce siècle; l'autre, au ministre d'état Henri Bertin, du cabinet duquel il passa dans celui de Sallé [3]; j'ignore ce qu'il est devenu depuis.

Il en existe deux autres d'origine vraiment chinoise dans le riche cabinet de physique du Collége de France [4], et j'en ai vu de bien supérieurs à ces derniers que l'un des membres les plus distingués de l'académie des inscriptions [5] avait fait venir expressément de Chine. On a cru pendant quelque temps que la fabrication de ces instruments n'était pas aussi difficile qu'on l'avait d'abord supposé, et que les efforts d'un de nos meilleurs chimistes industriels [6] parviendraient à obtenir des tam-tam dignes de rivaliser avec ceux des Chinois; mais on a dû bientôt se convaincre de notre infériorité à cet égard; de nouveaux essais faits à l'école de Châlons annoncent, dit-on, des résultats plus heureux [7].

[1] STAUNTON. Là même.
[2] BELL. *Voyage en Chine*, p. 253.
[3] SALLÉ. *Catalogue de sa collection chinoise*, etc., p. 61.
[4] Ils ont été donnés par M. Stanislas Julien, professeur de chinois audit collége.
[5] Le même M. Julien.
[6] M. Darcet.
[7] Voy. le septième *excursus* de ce livre.

On sait que le tam-tam est un instrument très-bruyant façonné en forme de chaudière ou plus exactement en forme du couvercle d'une chaudière; on le frappe avec un tampon de laine et il produit un son d'un caractère vraiment lugubre et terrible; aussi un coup placé à propos dans certaines situations dramatiques est-il d'un effet prodigieux. Tous ceux qui ont entendu la *Vestale* de Spontini se rappellent la sensation qu'excitait le coup frappé au moment où Julie était emmenée [1]; mais il faut avouer que les Chinois se servent du tam-tam beaucoup trop souvent pour ne pas justifier l'opinion de ceux qui ne trouvent dans leur musique qu'un bruit et un fracas insupportable. Du reste cet instrument est fort utile en Chine pour donner des signaux, et, à cet égard, il a l'avantage incontestable de s'entendre de fort loin.

Les meilleurs tam-tam se fabriquent à Sou-tchéou. On prétend même en Chine que tous ceux qui sortent de quelque autre lieu doivent être faux [2]; pour couler les tam-tam on met en fonte dix parties de cuivre, trois d'étain et une de bismuth; lorsque ce mélange est arrivé au degré de fusion convenable, on le jette dans le moule de terre grasse qui lui imprime la forme voulue. Avant que la matière soit entièrement refroidie, on la retire du moule et on la place sur une enclume; plusieurs ouvriers armés chacun d'un marteau frappent à coups redoublés sur la surface autant de temps qu'il en faut pour lui faire acquérir le degré d'étendue et de consistance qu'on veut lui donner.

[1] A la fin du second acte.

[2] Amiot. *Lettre à Bertin*, dans les *Mém. conc. les Chin*, t. XI, p. 515. — C'est cette lettre que Fétis a donnée dans sa *Revue musicale* comme inédite. Voy. chap. I, p. 18, et lisez à la note p. 515 au lieu de p. 325.

Cette opération terminée, on porte le tam-tam sur le feu et on le laisse rougir jusqu'à ce qu'il soit arrivé au degré de chaleur qui précède immédiatement la fusion; on le retire alors pour le jeter dans un baquet d'eau froide; on l'en ôte, puis on le bat et on le replace sur le feu en recommençant autant de fois qu'il est nécessaire jusqu'à ce que l'instrument fournisse des vibrations harmonieuses. Il est remis alors à un premier ouvrier chargé de terminer seul le travail, ce qu'il fait en plaçant le tam-tam sur une enclume et le frappant à froid sur divers points, tantôt fréquemment et avec une grande force, tantôt lentement et sans vigueur. C'est ici que se reconnaît l'habileté de l'ouvrier dont l'objet essentiel est de bien choisir les points où doit être établie l'inégalité du métal. Près de lui se trouve un autre tam-tam qui lui sert d'étalon et qu'il frappe de temps à autre pour en comparer le ton avec celui de l'instrument qu'il prépare. Quand il les a trouvés parfaitement à l'unisson et qu'il a pratiqué deux trous sur le rebord à quelque distance l'un de l'autre pour y adapter le cordon qui sert à tenir l'instrument, le travail est terminé, car le tam-tam n'est, par la suite, ni tourné, ni poli [1].

Il y a deux espèces de tam-tam : le tam-tam mâle ou yang, dont les bords sont beaucoup plus larges et dont le fond est à peu près uni ; le tam-tam femelle, ou yn, a ses rebords beaucoup étroits et porte une cavité ou enfoncement au point central. D'après cette disposition et suivant les lois ordinaires de l'acoustique, les tam-tam mâles rendent un son plus grave que les tam-tam femelles. Il est même à noter que de deux tam-tam égaux en diamètre en comprenant dans ce

[1] Amiot. *Lettre* précitée.

diamètre la partie recourbée, celui dans lequel la largeur de la bordure serait plus considérable aurait nécessairement un son plus grave, ainsi que j'ai pu l'observer de magnifiques tam-tam de 0,057 et 0,061 millimètres, les plus grands assurément qui soient venus en France et les plus grands aussi peut-être qui se fabriquent en Chine.

Certaines expériences mal faites ont induit des auteurs graves[1] à dire que la matière dont étaient composés les tam-tam chinois n'était point malléable; l'énoncé ci-dessus montre assez que c'est là une opinion tout à fait erronée.

Les Chinois réunissent souvent huit tam-tam qui, suspendus à un même châssis, doivent produire, quand ils sont frappés alternativement avec rapidité un effet vraiment terrible.

La manière de se servir du tam-tam chinois ne se borne pas, comme chez nous, à en tirer un son bruissant; pour en faire usage, on passe le bras gauche dans le cordon fixé à l'un des côtés, en tenant le batal de la main droite; on frappe modérément vers le centre en laissant entre chaque coup l'intervalle d'environ quatre ou cinq secondes; cette méthode se pratique pour les marches et pour donner les signaux relatifs à l'accélération ou au ralentissement du pas. Mais s'il s'agit d'une obéissance prompte, d'un cas où l'on veut imprimer le courage ou étourdir sur le danger, alors on commence par frapper un coup vigoureux dans le petit enfoncement qui se trouve au centre du tam-tam femelle; immédiatement après ce premier coup on en frappe un second, mais si mollement, que le batal doit à peine toucher; on frappe ensuite plusieurs

[1] Chaldni. *Traité d'Acoustique*, p. xxviii.

coups en augmentant toujours de force et de vitesse et en allant du centre à la circonférence. C'est alors que tous les tons contenus dans l'instrument sortent, dit Amiot, de la manière la plus harmonieuse [1].

Les battes des tam-tams ne sont pas uniformes ; il y en a qui ressemblent à un maillet tels que ceux qu'on emploie pour frapper les king (fig. 64 et suiv.), d'autres en tampons et enfin d'autres en bois équarri (fig. 52 a, b, c, d.).

Un dernier instrument qui se rattache à la famille des cloches et tam-tam est le yun-lo (fig. 53); qui avait été aussi envoyé à Bertin par l'excellent père Amiot [2]. Cet instrument est un assemblage de bassins de cuivre d'épaisseurs différentes au moyen desquels on obtient les tons *fa*, *fa*♯, *sol*, *la*, *si* ♭, *si*, *ut*, *re*, *mi* ♭ qui se disbuent comme on le voit ci-dessous [3].

	ut	
fa	la	ré
sol	si ♭	si
mi	mi ♭	fa ♯

On ne frappe jamais ces bassins qu'avec un seul percussoir [4]; l'instrument est assez léger pour être tenu à la main, les bonzes s'en servent pour convoquer le peuple à la prière [5]. On a soin que les sons ne se succèdent sur le yun-lo qu'avec beaucoup de lenteur [6].

Nous possédons en Europe un instrument assez peu répandu qui n'est pas sans analogie avec le yun-lo ;

[1] Amiot. *Lettre*, dans les *Mém. conc. les Chin.*, t. XII, p. 525.
[2] Amiot. *Lettre à Bertin du 2 oct.*, dans les *Mém. conc. les Chin.*, t. XI, p. 511.
[3] La Borde. *Essai sur la musique*, t. 1, p. 365.
[4] Amiot. *Lettre du 2 oct.*, p. 525
[5] Barrow. *Voyage en Chine et en Tartarie*, t. II, p. 301.
[6] Amiot. *Lett. du 1 oct.*, p. 511.

c'est celui que l'on nomme assez imparfaitement *timbre* et dont on fait quelquefois usage dans la musique militaire. Il est composé d'un certain nombre de soucoupes métalliques fixées sur une tige comme une sonnerie de pendule; chacune fournit un degré semi-diatonique; le martelet dont on se sert pour faire résonner ces clochettes est également en métal. On adapte quelquefois un clavier à cet appareil; et en ce cas, chaque touche fait agir un percussoir particulier.

Les carillons autrefois si communs en France, se rapprochaient bien plus encore des séries de tchoung des Chinois, mais ils ont presque entièrement disparu et l'on ne s'amuse guère à écouter le petit nombre de ceux qui existent encore.

Les Chinois possèdent aussi des cymbales, les unes qui se battent comme les nôtres (fig. 54), et d'autres qui se frappent avec une baguette (fig. 55). Ces instruments sont, dit-on, très-retentissants [1]. Quelquefois les cymbales sont attachées l'une à l'autre par une seule courroie, quelquefois elles en ont deux fort courtes comme les nôtres, et qui servent à maintenir l'instrument; d'autres ont à l'extérieur des boutons qui servent de poignées.

Les Chinois font encore usage de cymbales extrêmement petites qui sont en cuivre comme les précédentes, mais n'ont en diamètre que 45 millimètres, en profondeur 25, en épaisseur 2 1/2, en circonférence 76 [2].

Enfin un autre instrument appelé kao qui avait donné son nom à une danse, avait la forme de notre chiffre 2

[1] *Doctrine des Chinois sur la piété filiale,* dans les *Mém. conc. les Chin.*, t. IV, p. 151.

[2] *Lois des empereurs mantchoux.* liv. XXXIV.

ou d'un ς renversé. Il ne serait pas impossible que ce fût une espèce de sistre [1].

§ 15. *Des instruments de percussion en bois.*

L'invention des instruments à percussion fabriqués en bois remonte, selon les Chinois, à l'époque de Fou-hi : ce fondateur de la monarchie, regardant le bois comme l'un des plus utiles présents du ciel, voulut que, dans la musique exécutée en l'honneur du souverain Être, il y eût des instruments destinés à rappeler spécialement le souvenir de ce bienfait [2].

Les instruments que fournit le bois sont le *tchou*, l'*ou* et le *tchoung-tou*. Des idées morales se rattachent à chacun d'eux.

Le tchou (fig. 56) a la forme concave d'un corps destiné à mesurer les denrées et représente les avantages de l'état social. Cet instrument dont il est inutile de donner les dimensions, porte au milieu de l'un de ses côtés une ouverture dans laquelle on passe la main pour saisir un marteau de bois fixé au fond par une goupille ; on agite le marteau de manière à frapper à droite et à gauche les parois intérieures de l'instrument fait du bois d'un arbre appelé kieou-mou dont le tronc ressemble à celui du pin et les feuilles à celles du cyprès. Dans l'ancien cérémonial du palais, le tchou, placé au nord-est dans le corps de musique instrumentale se faisait entendre avant qu'elle commençât.

L'*ou* (fig. 57), représente un tigre en repos ; l'attitude donnée à l'animal est le symbole de l'empire qu'exercent les hommes sur tous ces êtres qui, comme eux, jouissent de la vie.

[1] Voy. sur le *sistre* le troisième livre de cet ouvrage, sect. I, art. III, § 2.
[2] Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 61.

Sur le dos de l'animal sont vingt-sept crans qui forment une sorte de scie; pour en tirer le son, l'on passe légèrement sur ces dents une planchette de kieou-mou, bois qui est aussi employé pour la confection de l'instrument. Amiot dit que des anciens ou l'on tirait six tons pleins [1], mais il n'explique point au moyen de quel mécanisme s'obtenait cette variété, en sorte que l'on en est réduit à des conjectures sur la nature d'un phénomène qu'il serait intéressant de bien connaître. Dans l'ancien cérémonial, l'instrument était placé auprès du tchou, mais, à l'opposite de ce dernier, il ne se faisait entendre que lorsque la musique finissait; on passait alors trois fois la planchette sur le dos du tigre.

Le tchoung-tou, autrement les planchettes (fig. 58), instrument sans importance sous le point de vue musical, en acquiert une bien grande si l'on considère qu'il est destiné à rappeler la merveilleuse invention de l'écriture. En effet, avant que le papier fût connu en Chine, on se servait, pour écrire, de planchettes qui s'assemblaient et se liaient ensemble de manière à composer des livres; cet usage datait de temps immémorial.

L'instrument de musique formé par l'assemblage de douze de ces planchettes de la longueur de deux cent quatre-vingts millimètres sur vingt-cinq de largeur, sert à battre la mesure. On le tient de la main droite, et, pour le faire résonner, on le heurte doucement contre la paume de la main [2]. Il sert particulièrement dans les cérémonies d'actions de grâces au ciel, que l'on remercie de l'invention de l'écriture, et des

[1] Amiot, *De la musique des Chinois*, p. 61.
[2] Amiot, *De la musique des Chinois*, p. 63.

autres bienfaits dont il a comblé les humains. Le tchoung-tou est sous la direction du maître de cheng, qui est, comme on l'a vu, l'instrument régulateur de la musique [1]. Il y a des tchoung-tou moins compliqués dont on se sert dans les temples particuliers des Tatars-Mantchoux; le saman ou prêtre le bat en chantant des prières et faisant des évolutions lors de l'offrande du vin et du sacrifice. On le nomme *tcharki* dans la langue tartare [2].

On se sert, dans les armées, d'un autre instrument en bois qui a la forme d'un poisson de soixante-et-onze centimètres de longueur et quatre cent vingt-six millimètres de circonférence (fig. 59, pl. X des dessins), il est creux et sonore; on l'accroche à un châssis que l'on place à l'entrée de la tente du général, des officiers généraux, inspecteurs, etc., et si l'on a quelque affaire à leur communiquer, il suffit de frapper sur le poisson, l'on a audience sur le champ [3]. On se sert, à cet effet, de deux baguettes, ce qui semble supposer que, par le nombre de coups ou par la manière de les donner, on peut désigner d'une manière générale et abrégée l'objet de sa visite; nous verrons que cette sorte de *langue musicale* reçoit en Chine diverses applications. Les bonzes font aussi usage de l'instrument-poisson qu'ils placent sur un coussin, frappant dessus avec un petit bâton, et marquant ainsi la mesure tout en récitant leurs prières [4].

De l'instrument précédent, on en a tiré un autre composé de pièces de bois plus ou moins épaisses, et

[1] Voy. plus haut, p. 190.

[2] *Rituel des Tatars mantchoux*, trad. par Langlès, p. 62.

[3] Amiot. Trad. des *Dix préceptes adressés aux gens de guerre*, dans *Mém. conc. les Chin.*, t. VII, p. 382.

[4] De Guignes, *Voyage à Péking*, t. II, p. 321.

formant une série de seize tons. Il s'appelle fang hiang [1]. On frappe sur ces pièces de bois ainsi que sur les pierres du king dont il va, dans l'instant être question; ce n'est donc, au fond, qu'un king de bois; on en voit la disposition figure 60, planche X, des dessins.

Enfin, selon quelques auteurs, les chinois connaîtraient aussi les castagnettes, et en auraient de différentes formes; mais peut-être ne s'agit-il, en cette occasion, que du tchoung-tou, autrement des planchettes. Quoi qu'il en soit, les castagnettes chinoises seraient habituellement en bois de santal, et l'on s'en servirait pour marquer la mesure du chant ou de la danse [2]. Le dessin de la figure 61 représenterait ces sortes de castagnettes.

Une série de lames de bois convenablement accordées, appelée communément en français claquebois ou échelette, est aussi connue en Chine (fig. 62), mais ne paraît aucunement nous être venue de ce pays comme on l'a prétendu [3]; les Chinois la comptent, au contraire, parmi les instruments étrangers [4] en usage dans leur pays; elle se joue chez les Chinois au moyen de deux percussoirs, comme on le voit figure 4 bis. On a depuis longtemps perfectionné cet instrument en lui adaptant un clavier au moyen duquel les lames ou bâtons résonnent lorsque les doigts posent sur les touches [5].

[1] La Borde. *Essai sur la musique*, t. I, p. 366.

[2] *La mort de Tong-tcho*, nouvelle trad. du Chinois à la suite de l'*Orphelin de la Chine*, par Stanislas Julien, p. 158.

[3] Fétis. *Biographie universelle des musiciens*, art. *Armonist*.

[4] *Lois des empereurs mantchoux*, liv. XXXVII.

[5] *Encyclopédie*, art. *Claquebois*.

§ 16. *Des king.*

Voici toute une classe d'instruments particulière à la Chine, car l'idée d'employer essentiellement la pierre comme instrument musical, ne paraît être venue à aucun autre peuple, soit ancien, soit moderne. Ce n'est pas cependant là une raison pour affirmer, comme le fait Amiot [1], qu'une pareille pensée ne pouvait se présenter qu'à l'esprit d'*un peuple naturellement philosophe.* La première condition pour tirer un parti quelconque d'un objet à mettre en œuvre, est de l'avoir à sa disposition; or les phonolithes ou pierres sonores, assez communes en Chine, ne le sont pas ailleurs, ou du moins gisent inconnus dans les terrains sur lesquels des accidents ordinaires ou anormaux les ont déposés; nous verrons d'ailleurs que ces sortes de pierres ont été observées à diverses époques, mais il ne suffit pas de constater leur qualité sonore, il faut aussi en avoir sous la main des collections assez complètes pour remplir toutes les conditions voulues et remédier aux difficultés et accidents qui se peuvent présenter; or, les Chinois se trouvaient à cet égard dans une position tout à fait favorable.

Au reste, le king est par lui-même un instrument curieux, et dont nous ne pourrons nous faire une idée qu'après en avoir étudié attentivement la composition; on me permettra donc d'en parler avec quelque étendue; peut-être cette étude n'est-elle pas à dédaigner et il ne serait pas impossible qu'elle fournît des idées d'améliorations applicables à nos instruments.

[1] AMIOT. *De la musique des Chinois*, p. 39.

Si l'on s'en rapporte aux livres classiques chinois [1], ces peuples avaient, dès le temps d'Yao et de Chun, observé l'existence de pierres à son mélodieux, et dès lors avaient établi que la nature de ces sons leur faisait tenir un milieu entre ceux du métal et ceux du bois; selon ces anciens observateurs, les sons de la pierre offraient moins de sécheresse et d'aigreur que les premiers, plus d'éclat que les seconds, enfin, ils étaient plus brillants que les uns et les autres. Dès cette époque reculée, on avait taillé des séries de pierres, de manière à en tirer l'échelle des lu, et les instruments ainsi construits, appelés depuis *king*, s'étaient d'abord nommés kieou.

Un autre livre chinois [2] explique la découverte des phonolithes par l'observation d'un courant d'eau qui roulait un grand nombre de ces pierres qui, se heurtant l'une l'autre, rendaient un son agréable. On en ramassa quelques-unes, on fut charmé de l'effet qu'elles produisaient, et l'on s'en servit pour fabriquer les premiers king. On peut conjecturer qu'il est ici question de pierres flottantes de la petite rivière de See ou Si, propres en effet à construire des king [3].

Toute pierre rendant au choc d'un corps dur un son facilement appréciable et d'une durée suffisante, peut être dite *phonolithe* ou *pierre sonore*. La beauté, la force, la permanence du son rendu, telles sont les qualités qui décident du mérite de ces sortes de pierres. Une chose fort surprenante, c'est que les accidents qui sembleraient devoir déterminer le jugement à cet égard

[1] Cités par l'auteur anonyme de l'*Essai sur les pierres sonores de Chine*. dans les *Mém. conc. les Chin.*, t. VI, p. 255. — Sur l'auteur de ce livre. Voyez chap. I, p. 16.

[2] Cité là même.

[3] Dans Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 40, à la note.

sont ici dépourvus de toute importance. Les divers degrés de dureté, de pesanteur, de finesse de grain et autres indices apparents ne sauraient servir de guides. Il y a des pierres très-dures qui sont très-sonores, mais il en est aussi de fort tendres, dont les sons ne se trouvent pas moins beaux; d'autres très-pesantes produisent un son plein de douceur, mais, à l'opposé, on en rencontre d'aussi légères que la pierre ponce, dont le son n'a pas moins d'agrément.

Les minéralogistes chinois expliquent la sonorité de ces corps par la présence de parcelles métalliques imperceptibles, ou par une sorte de cristallisation [1].

C'est peut-être d'après cette opinion de l'existence des parties métalliques dans les pierres sonores, que les anciens Chinois les distinguaient par les noms de pierre d'or, de cuivre, de fer; mais on reste libre de croire que ces dénominations étaient nées, soit du son des pierres uni à celui de ces métaux, soit de la manière de les suspendre et de les monter, soit de leur degré de bonté, soit enfin des circonstances dans lesquelles on jouait les instruments dont ces pierres constituent l'essence.

Les pierres sonores se divisent communément en quatre espèces.

La première espèce, appelée yu, est la plus renommée; elle paraît avoir été connue en Chine sous les premiers Tcheou, c'est-à-dire 1122 ans avant l'ère vulgaire; sous la dynastie des Han, en 206, elle était déjà rare. Le yu se trouve au bas de certaines montagnes, dans les ravins, torrents et ruisseaux; on le rencontre aussi dans l'intérieur des terres où il se montre en cailloux isolés, dont les plus gros sont les plus rares;

[1] *Essai sur les pierres sonores*, p. 263.

mais cette espèce est moins estimée que la première.

Le yu donne du feu au briquet. Les connaisseurs y recherchent cinq propriétés : dureté, pesanteur, couleur, grain et son. La dureté d'un beau yu approche de celle du diamant; il se travaille avec la pointe d'acier, la roue, et enfin avec sa poussière même; plus la nature l'a heureusement préparé, plus il devient beau par le poli; il faut un temps infini pour le tailler, et au palais impérial, où des ouvriers se succèdent jour et nuit sans interruption, il n'en faut pas moins souvent dix années pour achever une seule pièce, qui coûte en conséquence, des sommes tout à fait exorbitantes; et pourtant cette pierre, si chèrement acquise, pour peu qu'elle soit mince, se casse comme du verre si elle vient à tomber[1]. Sa pesanteur est en rapport avec sa dureté : tel morceau de yu semble pouvoir être facilement soulevé par un enfant, que quatre hommes robustes ne meuvent qu'à grand' peine. Le yu s'offre sous toutes les couleurs et sous toutes leurs nuances; en général, les Chinois font plus de cas des yu monochromes sans nuances ni dégradations, à moins qu'ils n'offrent la réunion des cinq couleurs. On se rappelle que les Chinois comptent cinq couleurs qu'ils rangent dans cet ordre : jaune, rouge, vert, blanc, noir[2]. Le yu couleur petit-lait est particulièrement estimé, et sa beauté est, dit-on, admirable[3].

La finesse de grain de la pierre de yu est facile à déterminer, puisqu'elle est toujours en raison directe de sa dureté et de sa pesanteur, mais il n'en est pas de même

[1] Cibot. *Seconde notice sur les pierres de yu,* dans les *Mém. concern. les Chin.*, t. XIII, p. 390.

[2] Voy. plus haut, p. 166, et le quatrième *excursus.*

[3] Cibot. *Première notice sur les pierres de yu*, dans les *Mém. conc. les Chin.*, t. XIII, p. 389.

de sa sonorité ; on ne possède à cet égard que des notions incertaines ; il faudrait avoir à sa disposition la collection des king en yu qui existe au palais de l'empereur, et y appliquer une série d'expériences ; mais, jusqu'à ce jour, aucun Européen n'a eu cet avantage ; toutefois, on pense que, plus le grain est fin, plus le son est doux et mélodieux [1]. D'après des renseignements que l'on a lieu de croire exacts, le yu des Chinois ne serait qu'une agate d'une espèce particulière [2].

En Chine le yu est le symbole de la sagesse [3] ; c'est apparemment pour cela que d'illustres charlatans du pays ont prétendu en tirer un élixir de longue vie. On pense, au reste, qu'il ne serait pas impossible qu'en France, dans certains fleuves qui roulent beaucoup de cailloux, et particulièrement dans le Gare et autres torrents des Pyrénées, il se trouvât des phonolithes de cette espèce ; il s'agirait seulement d'apprendre à les reconnaître [4].

La seconde espèce de phonolithes est appelée par les Chinois *nieou-yeou-ché*, c'est-à-dire, *pierre graisse de bœuf* ; elle est moins rare et moins estimée que le yu, dont elle n'a ni la dureté, ni la pesanteur, ni la sonorité. Cette pierre ne donne point de feu au briquet, on ne l'estime parfaite que si elle offre une couleur jaune, réellement semblable à la graisse de bœuf, d'une seule teinte, sans nuances ni dégradations ; cette couleur ne se montre qu'au centre du caillou, en sorte qu'il n'est pas commun d'en trouver des morceaux assez grands pour en fabriquer des king ; la première surface est

[1] Cibot. Première notice, p. 390.
[2] De Chaulnes. *Note* citée dans les *Mém. conc. les Chin.*, t. VI, p. 238. — Voyez aussi La Borde. *Essai sur la musique*, t. I, p. 366.
[3] Cibot. *Seconde notice*, p. 391.
[4] Cibot. *Seconde notice*, p. 389.

raboteuse, d'une couleur mêlée de marron et de vert; vient ensuite une couleur blanchâtre, puis une autre d'une teinte jaune qui se fonce à mesure que l'on approche du centre. Cette pierre cesse d'être sonore quand elle porte des ondes de cristal.

On croit que le nieou-yeou-chê est aussi une agate particulière à la Chine; on prétend même qu'il mérite mieux ce nom que le yu[1]; d'autres pensent que c'est une espèce d'albâtre[2]. Au reste, ces deux minéraux se trouvent dans les mêmes endroits.

La troisième espèce de phonolithes, appelée hiang-chê, a un son tellement métallique, que l'on a d'abord peine à croire que ce ne soit pas une composition. Elle vient d'un lac de Chine, où l'on en trouve beaucoup de variétés qui se distinguent par les couleurs noires, grisâtres, verdâtres, enfin marbrées de blanc. Les anciens Chinois supposaient que c'était une espèce d'albâtre noirci et altéré par son séjour dans l'eau.

Le duc de Chaulnes a fait, vers 1778, l'analyse chimique d'une pierre de cette espèce envoyée de Péking au ministre d'état Bertin, et a conclu des diverses expériences auxquelles il s'est livré, que le hiang-chê, ressemblant au premier coup d'œil au marbre noir, à la pierre de touche et au basalte volcanique, n'est autre chose qu'un marbre noir entièrement composé des mêmes principes que nos marbres, mais rendu plus ou moins sonore par quelque différence dans l'organisation[3]; il explique cette différence par la présence d'indices de fer dans les points pyriteux qui peuvent s'apercevoir à la loupe.

[1] *Essai sur les pierres sonores*, imprimé à la suite du *Mémoire sur la musique des Chinois*, dans le t. VI des *Mémoires concernant les Chinois*.
[2] De Chaulnes. Note dans les *Mém. conc. les Chin.*, t. VI, p. 238.
[3] De Chaulnes. Là même.

Il est à remarquer que notre marbre bleu-turkin, qui est naturellement sonore, cesse de l'être s'il est taillé en plaques à la manière des king chinois; au contraire, le marbre noir de Flandre, soumis aux mêmes conditions, a fourni des king presque aussi sonores que ceux de la Chine; c'est encore à De Chaulnes qu'est due cette expérience[1].

Au reste, la qualité sonore d'une espèce de marbre noir avait été connue des Européens à une époque assez reculée; Pline l'Ancien parle de ce marbre qu'il nomme *calcophonos*, puis, expliquant ce mot, il dit que cette pierre est noire et rend un son métallique[2]. Isidore de Séville répète cette explication[3] que Solin avait aussi reproduite[4], en donnant à la pierre sonore le nom de *calcophtongos*, ce qui revient au même. La sonorité de certaines pierres avait donc été connue des anciens, et sans en tirer comme les Chinois, un instrument musical, ils s'en servaient pour un usage qui n'est pas sans rapport avec l'art qui nous occupe, et dont il sera parlé en son lieu.

La quatrième espèce de phonolithes ressemble au marbre; le fond est en général blanc de lait, nuancé de gris, de noir et de blanc sale. Ces pierres ont des taches transparentes annonçant un commencement de vitrification qui les classe entre le talc et le cristal; ceci peut expliquer le peu de permanence et d'égalité du frémissement dans cette classe de phonolithes.

[1] De Chaulnes. Là même.

[2] Pline. *Naturalis historia*, lib. XXXVII, cap. 56. « Chalcophonos nigra est, sed illisa æris tinnitum reddit, tragædis, ut suadent gestanda ». Ed. Lemaire, t. IX, p. 660.

[3] Isidore de Séville. *Originum*, lib. XVI, cap. 14.

[4] Solin. *Polyhistor*, cap. 37. « Calcophtongos resonat ut pulsa æra : pudice habitus servat vocis claritatem. »

Il y a beaucoup d'autres pierres sonores; mais les quatre espèces que je viens de décrire sont les mieux connues et les plus en usage. Il est bon de remarquer, à ce propos, que plusieurs pierres et pétrifications rendent un son fort distinct quand elles sont taillées en plaques ou creusées en vases. Au Puy en Velay, département de la Haute-Loire, les phonolithes sont assez communs; on en trouve çà et là dans les murailles; on citait même autrefois une église consacrée à la vierge Marie, et construite entièrement avec cette sorte de pierre, disposée en rangs alternativement blancs et noirs [1].

Enfin si l'on s'en rapporte à un voyageur qui n'avait fait qu'entrevoir les instruments du palais impérial [2], les Chinois se sont aussi servis pour la confection de leurs king du cristal, d'une sorte d'albâtre [3], de plaques métalliques, et, comme on l'a vu plus haut [4], de pièces de bois convenablement équarries et amincies.

Il me reste maintenant à examiner le king comme instrument musical.

Un des livres classiques chinois, le Chi-pen, attribue la mise en œuvre des pierres sonores dans la musique à Vou-kin, lettré qui vivait au temps d'Yao, mais on n'a aucun autre renseignement à cet égard, et les Chinois eux-mêmes avouent leur incertitude sur ce point [5].

[1] DALECHAMPS. *Ad Plinii, lib. XXXVII.* — Voyez le huitième *excursus* de ce livre.

[2] VAN BRAAM. *Voy. en Chine.*, trad. par MOREAU-SAINT-MÉRY, t. I, p. 229.

[3] DE CHAULNES. Dans les *Mém. conc. les Chinois.*, t. VI, p. 238.

[4] Voy. le paragraphe précédent, p. 220.

[5] *Essai sur les pier. son.*, p. 255.

On distingue les king en *tché-king* et *pien-king*. Le tche-king est un instrument monophone formé d'une pierre isolée; il sert au palais avec le tambour et la grosse cloche pour donner le signal du commencement et de la fin des morceaux dans la musique des grandes cérémonies [1]. Voyez la figure 63, planche X des dessins.

Le pien-king (fig. 64) est un assortiment de seize pierres formant la série chromatique de la ♯ en la ♯, en partant de la dernière ligne de la clef de fa, ou plutôt peut-être à une octave plus haut; car il paraît que cet instrument est d'ordinaire accordé à l'octave des lu moyens [2]. Il y en a d'autres qui partent de quatre degrés plus bas et fournissent la dixième fa-*la* prise sur la clef de sol; le soun-king est dans ce cas [3].

Les anciens avaient encore le cheng-king et le soun-king, qui vient d'être nommé dans l'instant. Ils se plaçaient en dehors de la grande salle du palais impérial sur la dernière marche de l'escalier, le premier du côté de l'orient, l'autre à l'opposite. Le cheng-king s'appelait ainsi parce qu'il donnait le ton au cheng, sur lequel, comme on l'a vu plus haut [4], les autres instruments se réglaient. Le soun-king, c'est-à-dire king des hymnes, tirait son nom de l'usage où l'on était de s'en servir pour l'accompagnement des pièces de ce genre [5]. Leur forme n'avait rien qui les différenciât des autres; le king-kieou et le ko-king paraissent n'être autre chose que les deux précédents [6].

[1] Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 41.
[2] Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 222.
[3] Amiot. Là même.
[4] Voyez plus haut le § 11, traitant du cheng, p. 190.
[5] Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 222.
[6] *Essai sur les pier. son.*, p. 267.

Les pierres des king dessinés aux figures 63 et 64, planches X et XI, sont taillées en équerre, et cette forme est la plus ordinaire, mais on a employé anciennement un grand nombre d'autres figures, parmi lesquelles il s'en trouve de fort singulières pour des yeux européens. Celles que l'on voit aux figures 65, 66, 67, 68, 69, planches XI et XII des dessins, paraissent appartenir à l'époque des Han, des Soui et des Tang [1].

On ignore sur quels principes étaient établies les dimensions de ces sortes de king, mais il est fort vraisemblable que l'on n'arrivait à les mettre au ton que par tâtonnement. Quant aux king en équerre, voici les règles fixées à cet égard par les auteurs anciens : Toute pierre taillée en cette manière a deux parties, la cuisse ou partie supérieure indiquée dans la figure 63 par les lettres *a b e i*, et le tambour ou partie inférieure *a c d i*. Pour établir le point où doit être percé le trou destiné à suspendre la pierre, on prend le milieu des points *b e* et l'on tire une perpendiculaire *h j*; on prend de même le milieu des points *c d* pour avoir la perpendiculaire *k l*; l'intersection de ces deux lignes est le point où doit être percé le trou [2].

Si nous passons aux proportions des anciens king, nous trouverons qu'elles avaient été fixées comme il suit : le côté *a b* étant 1, *b e* en était la moitié, *a c* était $1\frac{1}{2}$ et *c d* $\frac{1}{3}$, ce qui peut se formuler autrement comme il suit sans fractions : $cd = 2$, $be = 3$, $ab = 6$, $ac = 9$. Dans ces proportions, l'épaisseur était de $\frac{43}{500}$, et le diamètre du trou destiné à suspendre l'instrument de $\frac{7}{200}$. Roussier [3] a remarqué avec raison que ces

[1] *Essai sur les pier. son.*, p. 266.

[2] Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 222.

[3] Roussier, dans l'*Essai sur les pier. son.*, note *g*, p. 264.

quantités ou des quantités équivalentes donnent la proportion d'octave 1 : 2 et deux fois celle de quinte 2 : 3. On est fondé à croire que ces nombres n'avaient pas été choisis sans raison, et cette probabilité se change en certitude si l'on considère les autres parties et surtout l'ensemble du système musical des Chinois; au reste, la proportion de la première pierre de la série se basait toujours sur la longueur du tuyau formant le lu hoang-tchoung: ainsi, par exemple, en supposant le king dont nous venons d'établir les rapports destiné à donner le premier ton d'un soun-king, la première pierre aura d'*a* en *b* deux pieds musicaux chinois, c'est-à-dire, deux fois la longueur d'un tuyau formant le lu hoang-tchoung ou *fa*, autrement 510 millimètres; de *b* en *e* elle aura un pied ou lu, ou 255 millimètres; d'*a* en *c* elle aura trois pieds ou lu, ou 765 millimètres, et enfin de *c* en *d* elle aura deux tiers de lu, c'est-à-dire 17 centimètres.

Les dimensions des king modernes ont été conçues et calculées autrement. Voici celles qui ont été prises sur un pien-king dont les seize pierres étaient de dimension pareille quant à leur surface[1].

Cuisse ou petite branche.	Longueur ou côté *a b*	0,251 millimètres.
	Largeur ou côté *b e*	0,576
Tambour ou grande branche.	Longueur ou côté *a c*	0,375
	Largeur ou côté *c d*	0,125

Ici c'est de l'épaisseur seule que dépend la diversité des tons de chaque pierre. On choisit les phonolithes les plus épais pour les tons aigus, et pour les tons graves on amincit jusqu'à ce qu'on attrape le degré convenable pour obtenir le ton que l'on cherche. Il est

[1] Le *Hoang-tchao-li-ki-tou*, cité dans l'*Essai sur les pier. son.*, p. 267.

à remarquer que dans les king dont les pierres sont égales en surface, la place du trou dans lequel se passe l'anneau suspensateur ne s'obtient pas par le procédé exposé ci-dessus; et cette observation n'est pas sans importance, car cette opération insignifiante en apparence peut améliorer le king d'une manière notable ou le gâter complétement.

Du reste la manière de travailler les phonolithes et d'en former des king, exige beaucoup d'attention et d'expérience, car il est fort difficile, en montant un pien-king, d'amener ses tons à une parfaite justesse, à une entière égalité. Non-seulement il faut avoir égard à l'espèce de phonolithe sur laquelle on travaille, les combinaisons variant pour chacune, mais outre cela, il se présente une foule de petites circonstances qui différencient très-sensiblement, quant au son, deux pierres semblables en apparence. Deux yu, par exemple, qui ont même couleur, même grain, même pesanteur, sont cependant plus ou moins métallisés et vitrifiés l'un que l'autre; c'est à l'essai seulement que l'on reconnaîtra le plus sonore, le plus harmonieux. Une octave en phonolithes est fort difficile à compléter; on y parvient plus aisément avec le hiang-che qu'avec le yu et le niéou-yeou-che, parce qu'on rencontre le premier en plus gros morceaux plus uniformément préparés par la nature. Il paraît cependant qu'à une époque ancienne on fabriqua en phonolithes des instruments d'une autre famille que les king, des kin, par exemple; je serais fort tenté de croire qu'il n'est question en ce cas que d'un objet en petite proportion purement de curiosité, d'une sorte de joujou qui n'a jamais pu être employé dans la musique et ne sert que d'ornement; on sait d'ailleurs que les palais impériaux

de la Chine en renferment un grand nombre en ce genre qui sont admirablement travaillés[1].

Le king se frappe avec un petit maillet dont un côté est plus gros que l'autre ; on a donné, avec les king, la figure de ce percussoir ; le talent du joueur est non-seulement de frapper à la place convenable, mais encore de proportionner la force du coup avec le son qu'il veut obtenir. Au reste c'est habituellement au bas de la longue branche que l'instrument se frappe, et cette place est réellement la plus convenable à cet effet, et il en est de même pour le point où se fixe le cordon qui sert à suspendre la pierre sonore, car (voyez figure 70, pl. XII des dessins) les lignes nodales des vibrations s'y trouvent de *a* en *b* et *c* en *d*[2].

Les Chinois prétendent que le king est celui de tous les instruments qui se marie le mieux avec la voix de l'homme, ce qui n'a pas empêché les modernes de cesser de l'employer à cet usage qu'il avait eu pendant longtemps. Toutefois, le king conserve encore le premier rang dans la musique chinoise, du moins au palais impérial ; il doit cette prééminence à l'avantage que possède la pierre de yu d'être invariable et de donner exactement le même ton dans toutes les saisons. Les Chinois croient avec raison que le froid et le chaud, la sécheresse et l'humidité font varier tous les instruments, même ceux de métal et tous les phonolithes excepté le yu[3]. En conséquence le king de yu sert de tonarion, tononome ou diapason général. Les anciens l'ont décoré des épithètes de *céleste*, *pur*, *immuable*, *spirituel* ; ils l'ont appelé le *lien des cœurs* ; enfin pour marquer sa supé-

[1] STAUNTON. *Voyage de Maccartney*, trad. par CASTERA, t. III, p. 279.
[2] CHLADNI. *Traité d'acoustique*, p. 229.
[3] L'empereur YONG-LO, cité dans l'*Essai sur les pier. son.*, p. 270.

riorité et son importance, ils ont ajouté *qu'une femme, quel que soit son mérite, n'osera jamais faire résonner le king*[1].

Parmi les instruments européens, un seul peut donner une idée du king chinois ; c'est l'harmonica de Le Normand, qui, composée de lames de verre retenues entre des fils qui leur laissent toute liberté de vibration et que l'on frappe avec un martelet de liége, serait mieux nommée par cette raison *typhamonica*[2]. Mais il est hors de doute que l'instrument chinois fournit des sons plus doux, plus harmonieux et en même temps plus moëlleux et plus intenses en raison même du corps qui les fait naître.

§ 16. *Réflexions générales sur les instruments chinois.*

Si maintenant nous voulons jeter un coup d'œil d'ensemble sur le système instrumental des Chinois, nous reconnaîtrons que ces peuples possèdent des instruments plus nombreux, plus variés et surtout basés sur des principes plus exacts et plus positifs que tous ceux des anciens Indiens, Égyptiens et Grecs dont la connaissance est parvenue jusqu'à nous. A l'égard de la diversité des sons, ils se trouvent même dans la composition de leurs orchestres plus riches que les modernes ; à la vérité ceux-ci, à l'exception peut-être des king, ont à leur disposition les mêmes éléments et des moyens de confection et d'exécution bien autrement puissants ; mais, par des raisons bonnes ou mauvaises, ils négligent, du moins quant à présent, d'introduire dans leur système instrumental les nouvelles ressources dont l'avenir tirera peut-être grand parti.

Une telle variété d'instruments est un résultat né-

[1] Yong-lo. Dans l'*Essai sur les pierres sonores*, p. 270.

[2] La Fage. *Encyclopédie des gens du monde.* Art. *Harmonica*, t. XIII.

cessaire du point de départ des Chinois; en effet ils ne considèrent pas le son d'une manière absolue; dès l'abord ils l'analysent et le distinguent selon la nature des corps qui le produisent; or, si nous remarquons que cette observation date chez eux de la plus haute antiquité, si nous voyons les traditions s'accorder à reporter à la même époque l'invention de tous leurs instruments dont les modifications depuis ce temps ont été assez peu importantes, nous ne nous étonnerons plus, du moins en ce qui concerne la musique, de voir ces peuples conserver toute leur admiration pour les âges qui ont vu éclore de si belles conceptions, déclarer unanimement que, depuis ces heureux temps, ils n'ont cessé de dégénérer et appliquer tous leurs soins, tous leurs efforts, toute leur persévérance à rétablir dans leur pureté originelle les sublimes créations du génie de leurs ancêtres.

Les idées de perfection attribuées par les Chinois aux inventions des temps anciens ont l'inconvénient de rendre fort difficile toute innovation un peu hardie et tant soit peu susceptible de choquer les habitudes reçues; non-seulement on s'abstient d'apporter des changements à ce qui existe, mais on ne s'occupe aucunement de ce qui n'existe pas; on rejette comme une profanation l'idée d'appliquer tel objet ou telle matière à un usage qu'ils n'ont point eu antérieurement, même lorsqu'il ne s'agit que d'étendre et de développer une donnée admise et sanctionnée par l'expérience. De là vient que les instruments étrangers introduits en Chine par la voie de l'Inde probablement en passant par le Thibet, ou ceux venus d'Europe, n'ont été aucunement goûtés dans la haute société chinoise. C'est ainsi que le violon, par exemple, ou

pour mieux dire le premier rudiment de cet instrument tel que le possèdent les Indiens, ne se voit en Chine que dans les mains des aveugles et mendiants[1]. Quant au violon européen, il n'a jamais pu dépasser les limites des factories de Canton. Les Chinois prirent, lors de l'ambassade de Maccartney, des dessins de nos instruments à vent[2] : ils ne paraissent pas en avoir fait grand cas, quoiqu'ils fussent évidemment supérieurs à tout ce qu'ils possèdent en ce genre ; toutefois ils me semblent à vrai dire fort excusables à cet égard : en rapprochant des nôtres leurs instruments dont les trous sont tous semblables en diamètre, tous placés à égale distance les uns des autres, que ne doivent-ils pas penser de nos clarinettes ou de nos hautbois, par exemple, percés de trous inégaux, couverts de clefs, et dont, en un mot, la disposition est vraiment inexacte et irrationnelle.

Mais si, faisant abstraction de nos instruments, nous n'examinons ceux des Chinois que par rapport à eux-mêmes, nous ne pourrons disconvenir que l'idée de la dégénérescence de plusieurs d'entre eux n'est pas dépourvue de fondement. Qui ne partagera, par exemple, l'opinion de Roussier[3], quand il trouve que les anciens king, taillés dans leur entier en raison directe du degré tonal qu'ils devaient exprimer, convenaient beaucoup mieux que les nouveaux qui ont tous une surface semblable et ne se différencient que par l'épaisseur? D'après certaines déductions, l'on en peut penser autant des kin et des chê, qui, à l'époque ancienne, paraissent avoir été confectionnés avec un soin particu-

[1] Semedo. *Historica relazione del gran regno della Cina*, p. 71.
[2] Voyez ch. II, p. 94.
[3] Roussier. Dans l'*Essai sur les pier. son.*, note *i*, p. 268.

lier. Et ce mérite des anciens instruments, qu'aurait-il donc d'extraordinaire? Ne recherchons-nous pas, en Europe, ce que nous nommons les *instruments d'auteurs*, tels que les violons de Stradivario, de Guarnerio, les basses d'Amati, etc., soit que, sans en rechercher la cause, ces instruments aient une supériorité réelle sur ceux que l'on fabrique de nos jours, soit que le temps améliore et perfectionne leur qualité primitive? L'opinion de Corneille de Paw, qui prétend que la simple inspection des figures d'instruments conservées dans le chou-king, prouve qu'ils étaient plus imparfaits et plus mauvais que ceux dont on fait usage aujourd'hui[1], tombe ainsi d'elle-même.

Au reste, en s'en rapportant aux auteurs chinois, ce ne sont pas seulement les instruments qui ont dégénéré, la manière de s'en servir n'a pas moins perdu; on tirait de tel instrument, disent-ils, des sons que l'on ne sait plus obtenir aujourd'hui. La pensée de remonter vers les temps anciens n'est donc pas, en ce cas, aussi déraisonnable et aussi peu fondée qu'elle pourrait le paraître.

Concluons en disant que les Chinois ont possédé, dès une date certainement fort reculée, une musique instrumentale très-étendue; ils ont connu, selon toute apparence, un nombre d'instruments plus considérable que tous ceux que l'antiquité nous a transmis, et la construction de ces instruments était basée sur des principes d'une netteté et d'une justesse vraiment admirables; ajoutons qu'ils ont été les seuls à tirer parti du son de la pierre, que les cloches ont acquis entre leurs mains une extrême importance musicale; ils ont

[1] De Paw. *Recherches philosophiques sur les Égyptiens et les Chinois* t. II, p. 316.

aussi, les premiers, observé l'effet des lames métalliques exposées à un courant d'air; ils ont su tordre la soie de manière à en obtenir des sons mélodieux; enfin, ajoutons que chez eux, le bois a fourni autre chose que de simples indications rhythmiques, et n'a pas été seulement un corps sonore passif et secondaire, comme il l'est dans les instruments à cordes; ils ont su le mettre en vibration par le frôlement, et connu dès longtemps un phénomène qui, en Europe, n'a fixé l'attention des acousticiens qu'à une époque toute récente [1]. C'en est assez, ce me semble, pour montrer que les Chinois, en ce qui touche la musique instrumentale, comme dans l'exposition de la théorie de la musique, peuvent disputer le premier rang à tous les peuples anciens, dont la succession des âges a laissé quelque vestige sur notre globe.

CHAPITRE IX.

De la mélopée chinoise.

Avant de passer à l'examen de quelques pièces de musique chinoise, il est bon de donner une idée générale et très-succincte de la nature du langage parlé en Chine : on n'a peut-être pas assez remarqué jusqu'à ce jour combien les origines de la musique et celles des langues ont entre elles une intime union. Un ou-

[1] Voy. Chladni. *Beitræge zur praktischen Akustik.* L'auteur y décrit son clavi-cylindre. — Voy. aussi Anders, art. de la *Gazette musicale*, où il rend compte de diverses inventions nouvelles exposées aux produits de l'industrie française, en 1839; *Gaz. mus.*, t. VI, p. 154.—Voyez enfin ce qui a été dit plus haut, p. 188, 217, etc.

vrage plein de science et de recherches[1] publié sur cette intéressante matière il y a plus de trente ans n'a pas obtenu toute l'attention qu'il méritait. J'y renvoie ceux qui s'étonneraient de voir des questions de linguistique et de grammaire traitées accidentellement dans un livre consacré à la musique : j'aurai soin d'ailleurs en touchant ce sujet de me renfermer strictement dans ce qui a un rapport immédiat et évident à l'art dont j'écris l'histoire.

On sait que la langue chinoise n'a de commun avec les langues mortes ou vivantes dont nous avons connaissance que la ressemblance d'un certain nombre d'articulations. Elle n'en a d'ailleurs ni les figures, ni les constructions, ni le système ; les signes qui expriment le langage parlé n'étant point chez les Chinois représentatifs des sons, mais des mots et des idées, la langue a, selon l'expression de Voltaire[2], le malheur d'être privée d'alphabet, dont les éléments forment des syllabes : ainsi elle possède un nombre infini de lettres, à peu près 30,000, tandis qu'elles n'a qu'environ 330 mots tous monosyllabiques, tous indéclinables, tous terminés par des voyelles ou par les consonnes *n*, *ng*, *l*. Ces mots ne servent jamais à en composer d'autres et restent toujours distincts et désunis.

Les Chinois manquent, dans les éléments de leur langage, des formes *b*, *d*, *r*, *x*, *z* ; comme ils ont la forme *tz*, ils disent bien quelquefois *ds*, ou *dz*, mais ils ne sauraient articuler *da*, *dé*, *di*, etc. ou *za*, *zé*, *zi*, etc.

[1] *Recherches sur l'analogie de la musique avec les arts qui ont pour objet l'imitation du langage*, par G. A. Villoteau. 2 vol. Paris, 1807. Imprimerie impériale. — Sur Villoteau, Voyez le premier *excursus* du livre troisième.

[2] Voltaire. *Épître au roi de la Chine*, note première, dans ses *œuvres*, t. XIII, p. 267, éd. Beuchot.

Leur *a* se prononce comme l'*a* français, sauf l'accentuation ; ils ont *e* muet, *é* fermé, *è* très-ouvert ; outre l'*i* ordinaire, ils possèdent un *i* muet dont la prononciation est intermédiaire entre l'*e* et l'*i* ; leur *o* est obscur et se rapproche de *ou* ; ils ont aussi le *on* français et les autres voix nasales analogues.

Les sons voyelles des Chinois sont donc les suivants :

a	e muet.	i muet	o obscur	u français
â	ê très-ouvert.	i		
à italien	é fermé.			u italien, autrement *ou*
an		in	on	un

Ils font une diphthongue de *ao*, une autre de *iu* dans laquelle le son de l'*i* est presque imperceptible ; enfin ils ont encore une prononciation à peu près indéfinissable qui s'applique à leur mot *ell* et dans laquelle l'*e* semble emprunter quelque chose de l'*u*, ce qui doit se rapporter à notre *eu*.

Les Chinois ont le *c* ou *k*, le *ch* français et le *cé*, *ci* italien ou *tch* qu'ils placent devant toutes leurs voyelles; ils ont aussi le *ch* allemand correspondant au χ grec et au *j* espagnol. Ils emploient devant les voyelles une très-forte aspiration dont le *h* aspiré français peut donner une idée ; cette aspiration s'applique aussi aux consonnes *k* ou *c* dur, *p*, *t*. Ils ont le *zz* italien ou *ts*, ainsi que le *j* français.

Le *n* se prononce à la fin des mots comme s'il était suivi de l'*e* muet ; pour lui donner le son français de *an*, *in*, *on*, il faut qu'il soit suivi du *g* ; les Chinois donnent en ce cas aux syllabes *ang*, *ing*, *ong* une sorte de tintement de cloche dans lequel la sonorité du *n* se trouve absorbée.

Mais ce qui est fort remarquable, c'est que, à l'exception de l'*i*, aucun son voyelle ne commence leurs mots ; aussi ont-ils une peine extrême à rendre en ce cas la prononciation européenne. Ainsi, pour dire *Adam*, ils disent *Va-tam* ; pour *Eva*, *Nge-va*.

Ce fait me semble d'autant plus singulier qu'il infirmerait singulièrement l'opinion de tous les linguistes européens qui ont toujours cru que les voyelles *a* et *e* étaient naturellement les premiers sons que l'homme devait articuler, puisqu'il suffisait d'ouvrir la bouche pour les exprimer.

Comme il est impossible aux Chinois de prononcer une foule de mots à notre manière, ils en décomposent les éléments comme si chacun de ceux-ci formait un mot particulier; ainsi les missionnaires n'ont jamais pu faire prononcer les mots *crux* et *christus* autrement que *ku-lu-su* et *ki-li-su-tu-su*.

Le sens des 330 ou 350 mots chinois se multiplie à l'infini par la diversité des accents, inflexions, aspirations et autres modifications de la voix. Il en résulte une grande difficulté à saisir le vrai sens des mots et souvent d'assez étranges équivoques ; ainsi *tchu* prononcé clairement, mais en traînant l'*u* signifie *maître* ou *seigneur*, puis si l'*u* est prolongé encore davantage, il veut dire *cochon;* rendu légèrement et avec vitesse, cette même syllabe a le sens de *cuisine*, et en la prononçant d'une voix forte qui va s'affaiblissant, elle présente l'idée de *colonne*.

La syllabe *po* a onze significations fort distinctes : elle correspond aux idées de *verre, bouillir, vanner le riz, sage* ou *libéral, préparer, vieille, rompre* ou *fendre, incliné, tant soit peu, arroser, esclave* ou *captif*. Chacune de ces significations est marquée par une inflexion particulière de la voix.

Toutes ces variations dans la manière de prononcer portent, dit-on [1] le nombre des mots chinois à 1228 : c'est encore bien peu ; si l'on ajoute que les mêmes mots peuvent être substantifs, adjectifs, verbes, prépositions, adverbes, etc., l'on conçoit combien il doit en plusieurs cas rester d'incertitudes et combien le rapprochement accidentel de certains mots complique les combinaisons et embarrasse sur le véritable sens de la phrase : aussi la langue chinoise se prête-t-elle merveilleusement aux calembourgs dont certains beaux-esprits du pays font une étude particulière.

Dans les citations de mots chinois, j'ai cru remarquer quelques onomatopées telles que *tchoung*, cloche; *miao*, chat ; mais des onomatopées monosyllabiques n'ont d'effet que dans un petit nombre de cas, et, musicalement parlant, il n'y a pas lieu d'en tenir grand compte.

Au reste, il est facile de comprendre qu'une langue composée de 330 mots monosyllabiques et indéclinables dont la signification n'est indiquée que par des inflexions vocales souvent fort peu sensibles et susceptibles, par conséquent, de se perdre dans le chant ; qu'une langue formée de syllabes tantôt sourdes, tantôt aspirées et gutturales, privée par sa constitution même de tout rhythme et de toute variété dans la composition des phrases, peut bien, à la vérité, se prêter, sous de certains rapports, aux exigences musicales, mais n'est guère propre par elle-même, c'est-à-dire par la contexture de ses phrases, la diversité de ses formes, l'agrément de ses sons, à inspirer de belles et abondantes mélodies ou du moins des mélodies aisées et limpides telles que nous les comprenons.

[1] Semedo. *Historica relazione del gran regno della Cina*, p. 70.

C'est donc à bon droit que l'on s'étonne de voir un écrivain aussi savant et aussi judicieux que Freret s'extasier sur l'*harmonie* de la langue chinoise[1]. D'autres auteurs ont prétendu que les Chinois chantaient en parlant, ce qui, en tout cas, ne prouverait pas que la langue fût ce que l'on appelle en musique une langue chantante, les observations précédentes démontrent surabondamment le contraire; mais d'ailleurs le fait a été démenti par les missionnaires de Peking qui ont fort bien établi que l'accentuation chinoise est d'une extrême délicatesse et si peu propre à former un chant parlé que ses inflexions sont imperceptibles pour les étrangers. Une telle opinion a dû, fort probablement, venir de l'habitude qu'ont les Chinois de flûter leur voix en prenant toujours l'intonation du langage parlé dans la région du faucet.

La langue écrite, fort différente de la langue orale, se compose, comme on vient de le dire, d'une immense quantité de caractères; on en compte plus de 30,000, mais un lettré peut passer pour fort instruit quand il en connaît huit à dix mille. Il paraît que dans l'origine ces caractères étaient hiéroglyphiques. Le style des compositions chinoises est mystérieux, concis, allégorique, abondant en métaphores et souvent aussi en sentences habituellement tirées des livres canoniques. La poésie est animée ou voluptueuse selon les idées qu'elle veut peindre; mais dans les morceaux qui ont été traduits, on trouve en général peu de force et de mouvement.

Telle est, en raccourci, la langue sur laquelle le génie des musiciens chinois doit s'exercer, car n'oublions

[1] FRERET. Dans l'*Hist. de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, t. II, p. 436 de l'éd. in-12. — Voyez plus haut, p. 129.

pas que l'esthétique musicale d'une nation doit toujours être rapportée à la musique vocale. Il faut toutefois remarquer que chez les Chinois, les expériences faites incontestablement à une époque fort reculée, ont dû avoir de bonne heure une influence notable sur les formes mélodiques en leur donnant une tonalité stable et invariable en fournissant un moyen de comparaison et de vérification qui ne laissait rien d'arbitraire, rien d'incertain, rien d'irrégulier dans le système.

Peut-être aussi ces mêmes expériences ont-elles habitué de bonne heure les Chinois à s'occuper surtout de la musique instrumentale à laquelle on s'aperçoit qu'en bien des cas la partie vocale est sacrifiée. C'est ce que prouvent non-seulement les comparaisons et rapprochements des écrivains tirés sans cesse des instruments et jamais des voix, mais encore la contexture des pièces de musique chinoise qui annonce évidemment des habitudes instrumentales. D'ailleurs les chanteurs, même lorsqu'ils forment des chœurs, sont toujours peu nombreux eu égard aux instrumentistes, et, quelle que fût leur quantité, comment lutteraient-ils avec le fracas des instruments bruyants qui semblent faire les délices des oreilles chinoises? Au reste, les peuples qui connaissent l'harmonie sont vraiment les seuls qui puissent tirer parti de tous les effets et de tous les contrastes que les voix humaines offrent le moyen de mettre en œuvre.

Nous avons vu [1] que dans les idées chinoises la mélodie se composait de *cheng*, ou sons isolés et d'*yn* ou sons liés les uns aux autres, et qu'enfin, de l'assemblage de la mélodie et des yn, naissait la musique. Tout ceci est

[1] Chapitre III, p. 100.

assez obscur, et je soupçonne qu'Amiot n'a pas bien entendu l'auteur d'après lequel il présentait cet exposé[1]; en effet, il semble que le son, passé de l'état de cheng à l'état d'yn, ne doit plus être envisagé que sous ce dernier aspect; or, dans son nouvel état, il constitue réellement la mélodie. Comment donc celle-ci peut-elle s'assembler de nouveau avec les yn, pour produire la musique? cela signifie-t-il que dans la musique, outre la mélodie réelle, il y ait une autre partie qu'exécutent certains instruments retentissants, tels que le tam-tam ou le yun-lo, qui forment en effet une série de sons liés les uns aux autres, quoiqu'ils ne fassent pas une mélodie? Cette explication a du moins l'avantage de n'être pas déraisonnable. Les lecteurs qui n'en seraient pas satisfaits pourront en trouver quelque autre après avoir examiné les morceaux de musique qui vont passer sous leurs yeux.

La plus ancienne pièce en ce genre qui soit parvenue en Europe, est un hymne en l'honneur des ancêtres, que l'on chante chaque année au palais impérial. Ce fut un lettré chinois, collaborateur habituel d'Amiot, qui engagea le bon père à nous communiquer ce précieux morceau fort susceptible, ainsi que le pensait ce lettré, de nous donner quelque idée de la majesté des cérémonies en usage dans l'empire céleste.

Pour concevoir l'effet que produit cet hymne, il faut, non-seulement considérer le sens des paroles, mais encore se représenter par la pensée tous les accessoires qui en accompagnent l'exécution. Des porte-étendards occupent le vestibule pour annoncer que c'est en ce lieu que l'empereur doit se transporter; auprès d'eux sont placés les instruments signaux, savoir, la cloche

[1] Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 175.

et le gros tambour, qui annoncent l'arrivée du souverain. En entrant dans la salle des ancêtres, les joueurs de cheng, de king et autres instruments, se rangent symétriquement à droite et à gauche; les joueurs de kin, de chê et de po-fou sont placés avec les chanteurs plus près du fond de la salle. Des danseurs, ou, pour mieux dire, des mimes, au nombre de seize, qui, par leurs gestes et leurs postures, doivent peindre les sentiments qui animent l'empereur, occupent le milieu de la salle, rangés par quatre sur tous les sens. Dans le fond même sont placés les portraits des ancêtres ou de simples tablettes sur lesquelles leurs noms sont inscrits : devant ces représentations est une sorte d'autel qui sert aux offrandes et aux libations. A un signal convenu apparaît le *fils du ciel*. C'est le king qui annonce son entrée [1], et c'est sans doute pour cela qu'on la regarde comme l'instrument *dominant* [2], c'est-à-dire *commençant* la cérémonie; au reste, il se peut que le son argentin des pierres sonores domine réellement parmi ceux que l'on entend en cette occasion.

Le profond silence qui règne en ce moment solennel, auquel les Chinois supposent que les ancêtres descendent des cieux pour recevoir les hommages qu'on se dispose à leur rendre doit vraiment inspirer un sentiment de profond respect, et, comme disent les Chinois, d'une sainte horreur. Arrivé près de l'autel, l'empereur demeure quelques instants debout et immobile; c'est alors que trois coups frappés à quelque intervalle sur le gros tambour appelé tao-kou, puis un coup frappé sur une cloche isolée annoncent le commence-

[1] AMIOT. *De la musique des Chinois*, p. 178.
[2] Voyez dans le chapitre suivant ce qui concerne la musique du palais impérial.

ment de l'hymne et en indiquent aussi le ton. Les musiciens entonnent aussitôt la première strophe, et l'âme des auditeurs se sent agitée par les sentiments les plus élevés et les plus délicieux. Cet instant a ému les Européens les moins enthousiastes et les moins prévenus en faveur du peuple chinois [1].

Pendant la première strophe, l'empereur reste debout, occupé à se recueillir et à se préparer aux cérémonies : pendant la seconde, il se prosterne à trois reprises différentes, frappant chaque fois la terre de son front; puis il fait les libations et les offrandes; après quoi, se prosternant de nouveau, il frappe neuf fois la terre du front; puis il se relève et reste debout, tandis que l'on chante la troisième strophe; c'est pendant cette troisième partie que les ancêtres, descendus pour recevoir les hommages respectueux de leurs descendants sont sensés remonter dans leur éternelle demeure. L'empereur se retire ensuite, et la musique continue jusqu'à ce qu'il soit rentré dans ses appartements.

La situation étant maintenant bien comprise, on peut voir, dans les planches de musique n° 1, cet hymne célèbre avec les paroles chinoises exprimées en caractères européens.

La mélodie de ce morceau donnera lieu à diverses observations; mais pour compléter l'idée que l'on doit s'en faire, il est bon d'offrir quelques détails sur son exécution. Elle se chante avec une excessive lenteur, ainsi qu'on en jugera par la manière dont les instruments accompagnent. Il est fâcheux qu'Amiot ne nous ait pas fourni sur la conduite et l'exécution de cet accompagnement des données tout à fait complètes;

[1] MACCARTNEY. *Journal particulier*, cité par BARROW, *Voyage en Chine*, t. I, p. 355.

néanmoins dans la partition que l'on trouve au n° 2 des planches de musique, on ne doit pas être loin de la vérité; sur chaque note la cloche commence, suivie de trois coups sur le po-fou; ensuite les kin et les ché donnent également cette note à deux reprises et avec l'harmonie qui leur est propre, toujours suivie de trois coups de po-fou; la note doit être tenue par les chanteurs pendant tout ce temps; aussi sont-ils obligés pour reprendre haleine de saisir le moment de l'attaque des instruments. La fin de chaque vers est signalée par un petit repos que marque un coup frappé sur le kien-kou; deux coups alternatifs sont ensuite frappés par l'yng-kou et le hiuen-kou; puis le pien-tchoung annonce le commencement du vers suivant : l'hymne se poursuit jusqu'à la fin, d'après les mêmes principes.

Lorsqu'il est entièrement terminé, on frappe un coup sur la tête du tigre, c'est-à-dire sur l'instrument appelé *ou*, et l'on passe trois fois sur les crans qui garnissent son dos, la baguette appelée *tchen*, qui lui fait rendre les sons qui lui sont propres [1]. Au reste, les instruments indiqués dans la partition ne sont pas les seuls employés pour l'accompagnement. Amiot nous apprend [2] que les huit sortes d'instruments sont tous mis à contribution; mais plusieurs ne paraissent qu'à des moments convenus; il est fâcheux qu'il n'ait pas dit quels étaient ces *moments*. Le pien-tchoung, le kin et le chê, puis le po-fou, et enfin le king, ont le privilége d'accompagner constamment les voix. Il est bien entendu que je n'ai dressé la partition de cet hymne que d'après les données fournies par Amiot, et que je ne prétends point garantir en elle une rigoureuse exactitude.

[1] Voy. plus haut, chap. VIII, § 15, p. 218.
[2] AMIOT. *De la musique des Chinois*, p. 183.

Ce précieux morceau est composé de notes égales en durée; la tonalité est établie sur l'ancien système chinois qui bannissait tout intervalle de sémi-diaton, la mélodie est strictement renfermée dans une neuvième, et roule principalement dans la sixte inférieure. L'égalité des durées, plutôt que la tonalité, lui donne l'apparence d'une pièce de plain-chant, et, sous le second rapport, l'évitation des sémi-diatons imprime à tout le morceau une forme plus semblable à notre mode de *fa* majeur moderne, qu'à celui des cinquième et sixième modes du chant grégorien; mais les voyageurs européens, ne regardant point à ce détail, ont trouvé le chant du palais semblable à celui des églises catholiques[1]. Du reste, on peut remarquer une certaine conduite dans la cantilène de chaque strophe et dans le rapport des trois strophes entre elles; on observera aussi quelques essais de périodicité dans les fragments mélodiques; ainsi, dans la première strophe, qui est comme les deux autres, de huit vers, on voit la même formule aux vers 3 et 7. Cette formule se reproduit encore au troisième vers de la seconde strophe, et y est suivie du quatrième vers de la première. Dans la troisième strophe, se trouve une répétition au quatrième vers, qui est la réitération du premier. Ce qui pourra étonner les oreilles habituées aux seules compositions du jour, c'est la terminaison de la dernière strophe qui, étant la conclusion du morceau, semblerait exiger le repos absolu sur la tonique, et que l'on voit ici sur la quinte du ton que nous appelons dominante; c'est une particularité fort ordinaire dans les airs chinois, mais ce qui peut vraiment surprendre ici, c'est que les deux premières strophes portent le repos

[1] De Guignes. *Voyage à Pêking*, t. I, p. 413; t. II, p. 315.

parfait de la tonique, et que ce soit précisément la dernière qui aille finir à la dominante.

Il est aisé de comprendre que l'hymne des ancêtres, entouré de tout l'appareil convenable et exécuté dans le profond recueillement qui accompagne toujours les cérémonies chinoises, et plus particulièrement celles qui concernent les ancêtres, produise réellement un très-grand effet auquel ajoutent encore la variété et l'opposition des instruments. Mais si nous examinons le fond même de la composition, il nous semblera de bien loin inférieur pour la pensée et la conduite aux belles compositions en plain-chant, dont l'église catholique fait usage; je parle de celles qui sont véritablement anciennes, et non des mauvaises imitations qui en ont été faites à des époques récentes.

Tel est le genre de musique qui s'exécute au palais impérial dans les cérémonies religieuses, et qui suffira pour donner une idée de celle que l'on emploie dans les cas analogues, soit dans les temples des bonzes, soit chez les particuliers. On voit que tout y est à l'unisson, sauf l'harmonie des kin et des chê, qui, pour nous, serait fort incorrecte; mais c'est précisément dans la manière de varier cet unisson, suivant la nature et le caractère de chaque instrument que consiste, dans les idées chinoises, l'habileté des compositeurs; là réside, selon les docteurs du pays[1], la véritable beauté d'une pièce et tout le charme de l'art musical.

Quant à la musique de concert, le père Amiot a encore ici des droits à notre reconnaissance par le don qu'il a fait à la France de trois recueils d'airs chinois renfermant des morceaux généralement estimés en Chine, et dont plusieurs, d'après les renseignements

1 [illegible] Dans Arnaud, œuvres, [illegible] p. 73

pris à Péking par le missionnaire, dateraient de l'époque des Han [1], c'est-à-dire de 202 ans avant jusqu'à 263 après l'ère vulgaire. Des airs d'une période si reculée seraient d'un bien grand prix, si leur authenticité pouvait être constatée; mais elle peut sembler fort douteuse, ainsi qu'on le verra bientôt.

Mon intention avait d'abord été de ne donner qu'un certain nombre de ces airs; mais après mûres réflexions, je me suis décidé à les traduire tous en caractères européens, opération à laquelle j'ai apporté beaucoup de soin ; ils formeront le corps le plus complet de musique chinoise qui ait paru en Europe ; à l'exception d'un seul, celui qu'ont donné Rousseau [2] et La Borde [3], ils sont tous inédits, et le manuscrit qui les contient, tracé à Péking même et de la main d'un des calligraphes employés par les missionnaires en 1779, est une autorité que personne ne s'avisera d'attaquer. Quant à la fidélité de la version, j'ose croire ne m'être trompé sur aucun point essentiel [4].

Le premier des trois recueils envoyés est intitulé : *Si che fan yn yo pou*, c'est-à-dire *Airs pour voix et instruments à l'aigu à chanter dix fois*. Il contient les pièces numérotées 3–22.

Le second recueil a pour titre : *Hoa-yn, yué-tsing, yn-yo-pou;* en français, *Ombre des fleurs*, *silence de la lune*; *concerts de musique*, et contient les douze pièces, numérotées 23-34.

Le troisième recueil : *Kiun-yn fang-tsiu, yn-yo-pou*, ce

[1] Amiot. *Divertissements chinois,* manuscrit de la Bibliothèque royale de Paris.
[2] J. J. Rousseau. *Dictionnaire de musique*, pl. N.
[3] Laborde. *Essai sur la musique*, t. I.
[4] Voy. le second *excursus* de ce livre.

qui signifie *Merveilleuse harmonie de tous les sons rassemblés*, renferme les morceaux de 34 à 45.

On trouvera les titres de ces pièces aux planches de musique en tête de chacune d'elles ; ils pourront paraître ridicules à nous autres Européens; mais ceux que nous donnons à nos chansons ne le seraient pas moins à Péking. Ainsi, comme dit Amiot[1], tout est compensé de part et d'autre.

Amiot n'a point traduit et n'a pas toujours transcrit les paroles de ces chansons; il avait d'abord voulu les reproduire en français; mais il y a renoncé, et l'excellent missionnaire avoue que pour les explications qui auraient dû nécessairement accompagner le texte de ces poésies, il lui eût fallu se mettre au fait d'une foule d'anecdotes et de circonstances dont peu de Chinois même sont instruits; il n'a eu, ajoute-t-il, ni le temps, ni la volonté d'acquérir une pareille érudition[2]. Nous ne pouvons donc étudier toutes ces pièces, sous le rapport de l'union intellectuelle des paroles et de la musique; c'est uniquement au point de vue musical que nous allons en examiner quelques-unes.

Ces airs sont, comme le titre l'indique, disposés *à l'aigu*, et le véritable degré, dans le manuscrit chinois, est une quarte plus haut que je ne les ai reproduits; je les ai fait passer *au grave*, parce que, dans le cas présent, la chose était fort indifférente; le degré que j'ai adopté en rend la lecture plus facile, et donne le moyen d'employer la clef la plus en usage sans trop sortir de la portée.

On n'a sans doute pas oublié que les termes *harmonie du midi* désignent les airs d'un mouvement lent, de

[1] Amiot. *Divertissements chinois*, Ms. de la bibliothèque Richelieu.
[2] Amiot. Là même.

même que par opposition l'*harmonie du nord* indique les airs de mouvement rapide. Ces derniers, toutefois, ne doivent pas être exécutés avec une grande vélocité, car tout est relatif; or, les airs du midi étant d'une excessive lenteur, il est fort à croire que l'harmonie du nord ne serait dans notre musique moderne qu'un mouvement assez modéré.

On doit aussi se rappeler la remarque faite au sujet des voix en Chine, d'après laquelle tout semblerait prouver que la voix de tenor aigu appelée haute-contre, en italien *contraltino*, est fort commune en ce pays, en en jugeant non-seulement par la conformation des figures, l'épatement du nez et l'ouverture des narines; mais encore d'après ce fait connu que dès l'enfance les Chinois prennent l'habitude de flûter leur voix et de parler dans la région du faucet[1]. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner de voir les airs chinois monter fréquemment au contre-si et au contre-ut, qui dans la reproduction ne sont plus que des fa et des sol; quant à l'étendue de ces morceaux, qui est habituellement d'une douzième et quelquefois d'une quatorzième, nous aurons à y revenir, après en avoir examiné quelques-uns séparément.

En tête du premier recueil se trouve un prélude, (Musique n° 3), dont la conclusion pourra paraître assez étrange; il semblait qu'elle allait avoir lieu sur la note initiale; elle se fait une tierce plus bas. Ajoutez qu'elle est si peu préparée que, sans le moindre inconvénient, l'on substituerait le fa au ré, ce qui serait beaucoup plus rationnel, et plus agréable à l'oreille, du moins dans notre manière de sentir et de juger.

Le n° 4, qui vient après, ne me semble pas un des

[1] Voy. plus haut, chapitre VIII, p. 154.

airs les moins estimables du recueil : remarquez d'abord cet étrange début qui procède par septième, seconde inférieure et quinte; j'ai cru longtemps qu'il y avait erreur dans la copie; les repos sont à la tierce et à la sixte du ton, et le premier a quelque chose d'assez gracieux : la finale est tout à fait inexplicable dans nos idées; il semble qu'elle appelle une autre note, qui serait en ce cas un sol.

Dans le n° 5, proportionnellement fort long, on observera le triple retour d'une formule assez agréable, qui se reproduit aux quatrième, dix-huitième et trente-sixième mesures, ce qui prouve que les Chinois comprennent comme nous les avantages de la périodicité. L'air est coupé par 6, 6, 8, 6, 16 et 8 mesures, plus deux mesures de conclusion; ce morceau, où le semi-diaton est employé (à la quatrième mesure), a beaucoup plus d'agrément que le premier.

Le petit air n° 6 offre à notre oreille une régularité suffisante; il roule sur la tonique, et s'y termine; il a 2, 4, 4, et 2 mesures et deux repos à la sixte, les sauts des notes n'ont rien de choquant; la conclusion qui se fait sur un intervalle de tierce (en Europe nous mettrions une quarte) a quelque chose d'original qui ne déplaît pas.

Les seize mesures du n° 7 sont divisées en quatre phrases de quatre mesures chacune; on remarquera le parallélisme entre la seconde et la quatrième phrase, et la reproduction des deux mesures qui les terminent. Cette construction serait pour nous tout à fait régulière; malheureusement le morceau vient se terminer sur la seconde du ton, ce qui semble d'autant plus étrange à notre oreille qu'un repos sur la vraie tonique a eu lieu à la fin de la troisième phrase.

Le n° 10, qui ne se compose que des deuxième et quatrième temps de la mesure chinoise, et que par conséquent j'ai dû noter à $\frac{2}{4}$, ainsi que la plupart des airs dont l'*harmonie* est du *nord* a de la gaieté; mais la la mélodie en est fort inégale, et les sauts de la voix aux quatorzième, quinzième et seizième mesures ne sauraient être approuvés.

Les lecteurs pourront analyser de même les numéros suivants, s'ils veulent se faire une idée juste et complète des mélodies chinoises ; cependant, avant de passer aux observations générales, j'indiquerai encore quelques particularités dans plusieurs autres airs : coupe singulière du n° 12, qui a 4, 2, 2, 2, 3 et 3 mesures ; saut de quarte d'une intonation difficile entre le premier et le second temps de la première mesure du n° 13, cette forme se représente assez souvent ; début du n° 14, qui commence au sommet de l'étendue vocale, ce que le sujet semble, du reste, admettre, puisqu'il s'agit daus ce morceau de *tumulte au plus haut degré*. Le petit air n° 16 est coulant, et se termine à la tierce du ton, mais de telle manière qu'elle peut représenter la tonique ; le retour de la petite phrase des mesures 10 et 11 donne de l'agrément au n° 20 ; l'air qui le suit n'a que le quatrième temps ; la mélodie du début, dans le n° 21, est bien mal posée ; même remarque pour le n° 24 ; est-il possible d'imaginer des chutes plus gauches que celles des troisième et quatrième mesures ? Les numéros suivants offrent des circonstances mélodiques analogues à toutes celles-ci. Je remarquerai encore que les reprises du n° 41 ne me semblent pas s'enchaîner heureusement. Le n° 45 mérite une mention particulière, puisqu'il nous prouve que chez les Chinois l'on a eu l'idée de représenter en

musique des batailles et sans doute aussi des sujets analogues : on sait que ce goût était très-commun en France et même en Europe à la fin du siècle dernier et au commencement de celui-ci ; il est peu de pianiste d'une quarantaine d'années qui n'aient joué, par exemple, la *Bataille de Prague*, celle des pièces de ce genre qui a obtenu la vogue la plus prononcée. Les intentions du compositeur chinois étant indiquées au-dessous de la musique dans la pièce intitulée la *Proclamation du général*, je laisse aux lecteurs le soin de juger jusqu'à quel point il est arrivé à représenter fidèlement les actions qu'il se proposait de peindre. En thèse générale, les compositions de cette nature peuvent être mises sur la même ligne qu'elles partent de Péking ou de Paris, et la nécessité d'annoncer ce que la musique a prétendu peindre prouve assez l'insuffisance de l'art en cette occasion. C'est ainsi que, lors des premiers essais du dessin, l'on écrivait au-dessous des tableaux : *Ceci est un homme, cela est un cheval.*

L'air n° 46, noté en Chine lors de l'ambassade de Maccartney, paraît être d'une époque moderne ; il était chanté par un musicien du pays, le seul, selon Barrow, qui imprimât à la musique qu'il exécutait un caractère de sensibilité et de mélancolie [1]. Le mi et le si sont évités sans que la mélodie cesse d'être facile et gracieuse ; le rhythme est bien marqué de deux en deux mesures, et, chanté avec l'expression convenable, ce morceau a pu plaire en Europe ; aussi a-t-il subi le triste et banal honneur des variations. Les cinq dernières notes paraissent n'être qu'une coda destinée à l'instrument, et c'est sans doute pour cela que Barrow ne les donne pas ; mais elles sont fournies par Eylies-

[1] BARROW. *Voyage en Chine*, t. II, p. 68.

Irwing [1], qui avait aussi fait le voyage de Chine avec l'ambassadeur anglais : il se pourrait que la première phrase qui se trouve immédiatement répétée fût dans le même cas que la dernière. A l'égard des paroles, elles sont d'une assez pauvre poésie, et concernent une branche chargée de fleurs tombée par hasard dans la maison du poëte, et dont il ne veut plus se séparer ; c'est sans doute une allusion. Dans l'air n° 47, le si et le fa sont évités ; le si est la seule note manquante du n° 48 ; le mi, la seule que n'ait pas le n° 49 ; le fa, la seule qui ne se rencontre nulle part dans le n° 50. Tous ces airs donnés par Barrow [2] servent à confirmer ce que j'ai dit plus haut en traitant des modes chinois.

Si maintenant nous passons aux remarques générales, nous observerons d'abord que tous ces airs commencent indifféremment sur les cinq degrés de l'échelle chinoise. Le plus grand nombre termine sur les premiers et sixième degrés pris à l'octave inférieure et très-rarement à l'octave supérieure. Les morceaux commencent fort souvent, non dans le médium, mais dans les extrémités, se maintiennent assez longtemps vers les cordes hautes, puis passent aux cordes graves sans grande préparation, et il me semble en plusieurs cas fort difficile de chanter ces pièces au ton aigu sans crier, et au grave sans les prendre tout à fait dans le bas de l'organe d'où résulte un autre inconvénient.

Les Chinois semblent positivement ennemis du chant par degrés et se plaisent à toujours aller par sauts ; cette disposition prive la mélodie de toute limpidité ; souvent d'ailleurs les sauts sont si mal choisis et si mal préparés qu'à l'exécution, il semble que l'on a maladroitement

[1] Ouseley. *Oriental collections*, t. I, p. 143.
[2] Barrow. Planches de son *Voyage en Chine*.

assis le ton et que l'on se trouve obligé momentanément de dire au grave ce que l'on ne pourrait exprimer à l'aigu, et réciproquement. C'est sans doute cette habitude de marcher par sauts qui donne en général un espace considérable aux mélodies; elles n'ont pas moins d'une douzième et avec une moindre étendue elles seraient nécessairement fort pauvres et plus monotones encore qu'elles ne le sont. Les Chinois modernes ont donc eu le plus grand tort de restreindre leur ancien diagramme, opération que nous avons déjà blâmée[1] et qui dut l'être également des hommes sensés; au reste il est fort probable qu'elle n'a guère eu cours que parmi les théoriciens et que les praticiens chinois ne l'ont jamais complétement admise.

Il en a été à peu près de même de la règle qui pose en principe que les mélodies *du Midi* n'admettent pas les deux *pien* ou semi-diatons et que les mélodies *du Nord* les reçoivent[2]; elle n'est pas absolue et l'on a pu voir que plusieurs des airs du midi emploient ces intervalles; ce n'est pas non plus une obligation pour les mélodies du nord d'en être fournies, plusieurs s'en passent. Au reste les semi-diatons, toujours admis dans la mélodie, y sont introduits avec une telle parcimonie et mis en œuvre avec de telles précautions que l'on peut dire qu'ils passent inaperçus; aussi les auteurs chinois disent-ils que, lorsqu'on vient à les rencontrer, il est permis de n'en pas tenir compte[3]. Ils ne seraient, d'après cela, considérés que comme des notes d'agrément non essentielles à la mélodie, et

[1] Voyez plus haut, ch. IV, p. 110

[2] YONG-TCHING. *Sublimissime famigliari instruzioni di cheng-tsu-quo-gen-hoang-ti*, trad. en italien par POIROT, dans les *Mém. conc. les Chin.*,

[3] YONG-TCHING. Là même.

il y a ici une remarque singulière à faire : en parlant de la dénomination des semidiatons dans la nomenclature chinoise[1], on a pu être frappé de ces expressions de *pien-tché*, *pien-koung*, c'est-à-dire *qui devient ut*, *qui devient fa;* elles sembleraient merveilleuses pour exprimer la force appellative de la note supérieure ; eh bien, il se trouve que dans la pratique cette puissance d'attraction est absolument paralysée, car les musiciens chinois après l'emploi du semi-diaton ne remontent jamais par degrés vers la note d'où ils sont partis, ils portent au contraire la mélodie sur la note inférieure, bannissant les formules si-ut, mi-fa, mais admettant volontiers ut-si-la, fa-mi-re. Il y aurait une autre manière d'entendre les expressions *qui devient ut*, *qui devient fa* ; j'en parlerai ailleurs[2]. Quoi qu'il en soit, les Chinois en n'employant ainsi les semi-diatons qu'en descendant se privent de l'effet que nous trouvons dans la *note sensible*. Une autre chose fort singulière dans l'usage de ces intervalles, c'est qu'ils sont toujours pris par degré et jamais par saut ; les compositeurs chinois qui semblent avoir en horreur le chant conjoint par trois notes successives le pratiquent sans hésiter lorsqu'il se présente un semi-diaton.

On trouve à chaque instant dans les airs chinois qui accompagnent ce livre une formule placée à l'aigu et qui dans le ton que j'ai adopté est représentée par les notes fa-sol-fa ; est-ce là un usage? est-ce une fantaisie du compositeur? pourquoi ce rhythme à poste fixe se montre-t-il trop souvent pour n'être pas remarqué? pourquoi ne se rencontre-t-il pas aussi souvent dans les autres compositions chinoises? On me dispensera de

[1] Voy. chap. V, p. 120.
[2] Au second *excursus* de ce livre.

présenter à cet égard des conjectures auxquelles je ne trouve point de bases solides.

Mais il est un point bien autrement important sur lequel il serait bien nécessaire d'être éclairé; c'est le caractère particulier de chacun des modes chinois. A nos yeux il est bien peu saillant, et malgré l'omission ou la présence de tel ou tel degré des semi-diatons, on ne trouve pas une différence marquée dans la construction des airs : cela tient, comme je l'ai déjà fait pressentir, à l'emploi continuel des tierces, résultat nécessaire de l'évitation d'un degré, à l'absence de note sensible, à la timidité avec laquelle les degrés semi-diatoniques sont mis en œuvre, à la marche fixe qui résulte de ces circonstances. Il paraît au reste que ce n'est pas par la présence ou l'omission de tel ou tel degré que les Chinois établissent la distinction de leurs modes. Où donc la trouver? Je dois avouer qu'après un examen attentif des morceaux de musique chinoise que nous possédons, je n'ai pu encore découvrir une différence constitutive des modes relativement aux mélodies qui en résultent. Je me fais très-bien l'idée de modes différents l'un de l'autre pris sur le diagramme et conçus dans le système chinois; j'ai même exposé sur cette matière une sorte de théorie[1] dont la mise en œuvre n'offre assurément rien d'impraticable, mais c'est vainement que je cherche une modalité bien positive, une tournure marquée, une tendance réelle vers certains points de l'échelle dans les pièces de musique chinoise que je connais; elles se ressemblent en général autant par l'étendue qu'elles parcourent que par leur caractère, en sorte que l'on n'y rencontre même rien qui autorise une distinction analogue à celle

[1] Voyez plus haut, chap. V, p. 125 et suiv.

que nous établissons entre le mode majeur et le mode mineur ; l'emploi de la tierce mineure est fréquent, mais nulle part il ne se montre de manière à influer sur toute la pièce et à lui imprimer une couleur tranchée. Tout ceci militerait fortement en faveur de l'opinion qui n'admet qu'un mode unique dans la musique chinoise, et si l'on a seulement voulu dire que tous les airs chinois se rapportaient à notre mode majeur, il n'y a rien à répondre ; mais, comme on l'a vu plus haut, l'idée de mode peut s'entendre d'une manière plus étendue, et il suffit, pour le comprendre, d'avoir quelque connaissance du plain-chant. Que l'on se rappelle d'ailleurs le dire de Kong-fou-tsée indiqué précédemment[1] ; que l'on se souvienne aussi que les Chinois attachent la plus grande importance à la distinction des modes ; il me semble impossible de croire que la transposition seule puisse donner lieu à des observations telles que celles-ci :

Le mode koung ou *fa* est grave et sérieux ; il représente l'empereur, la sublimité de sa doctrine, la majesté de sa contenance, la haute importance de toutes ses actions ;

Le mode cheng ou *sol* a un caractère vigoureux, et même, dit Amiot, *un peu âcre*, c'est qu'il représente le ministre et son intrépidité à exercer la justice, même avec un peu de rigueur ; je conserve encore les expressions de notre bon missionnaire ;

La mélodie du mode *kio*, c'est-à-dire *la*, est unie et douce ; son objet est la modestie, la soumission aux lois, le respect de l'autorité ;

Le mode tché, *ut*, marche rapidement ; il est l'image

[1] Voy. chap. V, p. 126.

des affaires de l'empire, et donne idée de l'exactitude et de la célérité qui doit y présider;

Enfin, le mode yu, *ré*, est aigu et brillant, il représente l'universalité des choses et le concours qu'elles se prêtent entre elles pour parvenir au même but [1].

On peut bien convenir que tout, dans ces rapports, est purement idéal, mais la supposition même de leur existence repose nécessairement sur des distinctions modales et des dissemblances quelconques, à moins que l'on ne prétende qu'il s'agit ici de simples transpositions, et que toutes les considérations des Chinois sur leurs modes se bornent à établir des points tels que ceux que nous énonçons, en disant, par exemple, que le mode de mi, dans lequel la clef est armée de quatre dièses, est plus brillant que celui de la ♭, dans lequel quatre degrés de l'échelle sont bémolisés.

Il est d'ailleurs possible que tous les modes chinois, tels qu'on peut les concevoir, ne soient pas ou ne soient plus pratiqués; n'avons-nous pas ainsi abandonné, depuis deux siècles, les anciens modes qui nous venaient des Grecs, dont l'usage ne subsiste plus que dans le plain-chant? Remarquez aussi qu'il ne faut pas trop s'appuyer sur la ressemblance qu'ont entre elles les mélodies; en de certains points, cette similitude pourrait n'être qu'apparente; pour être bien éclairé, là-dessus il faudrait, non seulement posséder plus de pièces que nous n'en avons, mais encore les entendre exécuter par d'habiles musiciens du pays. Quand on ne connaît pas les choses assez à fond, et que l'on n'en a pas une pratique habituelle, on est naturellement porté à trouver que tout se ressemble; c'est ainsi qu'au

[1] AMIOT. *De la musique des Chinois*, troisième partie, p. 166.

siècle passé un critique musicien ne trouvait aucune différence entre tous les airs français qui lui étaient connus [1].

Les remarques qui viennent d'être faites concernent toutes la tonalité ; la partie du rhythme peut aussi donner matière à quelques réflexions. Il paraît que les Chinois ne composent la première mesure que du nombre de temps qu'il leur convient, et en cela ils agissent précisément comme nous, mais ils se comportent différemment à l'égard de la dernière mesure qui, chez eux, est presque toujours complète, et, le plus souvent, de telle façon que la phrase mélodique ne se termine que sur la fin de la mesure. Dans le cours des morceaux, le repos est toujours d'un temps complet pour les airs à quatre temps ; il peut être d'un demi-temps dans les airs à deux-quatre ; ce silence porte toujours sur le quatrième temps. On a vu que les Chinois ont quelque idée de la régularité des coupes, et même de leur parallélisme ; ils comprennent aussi, comme on l'a dit [2], l'avantage de conserver un rhythme pareil pour des mélodies différentes, mais il s'en faut que ces qualités se montrent dans tous leurs airs. La disposition des valeurs rhythmiques ne va jamais, dans un temps, au delà de quatre notes, et ce dernier cas est fort rare ; dans l'usage ordinaire, chaque temps se compose d'une ou de deux notes, et, lorsque la plupart des temps ont deux notes, il s'en trouve un assez grand nombre qui en ont trois ; il paraît que les Chinois négligent l'effet des contrastes dans le rhythme, car jamais ou presque jamais on ne rencontre de longues durées suivies de petites ; ces contrastes n'ont lieu que

[1] Eximeno. *Dell origine et delle regole della musica.*
[2] Voy. chap, VI, p. 136 et chap. IX, p. 249.

par des changements de mouvement dont on voit un exemple dans le numéro 45 des pièces de musique, mais qui, sans doute, sont d'un usage fort rare. Un effet fort singulier de tous les airs chinois, c'est qu'en essayant de les chanter on est toujours tenté de prendre dans un mouvement rapide ces morceaux qui s'exécutent dans le pays qui les a vus naître avec une excessive lenteur. Quoi qu'il en soit, il est certain que les Chinois ont fort bien senti l'application que l'on pouvait faire du rhythme musical à certaines opérations mécaniques; ainsi le mouvement des avirons sur les jonques est réglé par un chant qu'entonne le patron, et que répètent les rameurs [1].

Les Chinois, qui établissent tant de distinctions dans la manière d'attaquer les cordes du kin, ne possèdent, pour la voix, qu'un petit nombre d'indications; ils ont, à ce qu'il paraît, une sorte de *portamento* ou port de voix marqué par la liaison d'une note à l'autre; le signe du tremblement, que j'ai indiqué dans les airs notés comme s'il s'agissait d'un tril, n'est peut-être qu'un chevrotement des plus imparfaits. On le usité continuellement sur les instruments, ce qui en rend l'effet insupportable [2]; pour les voix, il n'est usité qu'en descendant, et sur des durées très-brèves, du moins dans tous les airs où je l'ai vu indiqué; on trouve aussi une sorte d'agrément ou d'expression qui consiste à quitter subitement la note que l'on vient d'attaquer, et que, dans les planches de cet ouvrage, j'ai indiqué par le signe V. On emploie encore une espèce de syncopation, qui consiste à lier les notes

[1] Staunton. *Voyage de Maccartney,* traduit par Castera, t. II, p. 315.— Voyez aussi le chapitre suivant.

[2] Huttner. *Voyage en Chine et en Tartarie*, à la suite du *Voyage de Maccartney*, t. V, p. 231.

les unes aux autres, de telle façon qu'il n'y ait pas entre elles de repos marqué[1]. Dans la musique instrumentale, c'est le tamtam, ou bien le yun-lo, dont on se sert à cet effet ; la percussion de ces corps métalliques lie entre eux les sons des divers autres instruments[2].

Dans les airs à paroles, la poésie s'adapte à la musique d'une manière assez variée ; quelquefois, les paroles se montrent en très-petit nombre par rapport à la quantité de notes ; d'autres fois, elles sont, au contraire, très-multipliées, et le chant est ce que nous appellerions syllabique. Nous opérons, à cet égard, de la même façon que les Chinois.

J'ai dit, il y a un instant, qu'il ne me semblait pas possible d'admettre que les airs 3 à 45 fussent de l'époque des Han, comme le suppose Amiot[3]. Ce qui peut donner à croire qu'ils sont cependant d'une date assez ancienne, c'est que le diagramme chinois y est employé sous son ancienne forme, et dans toute son étendue, fort restreinte par les Chinois modernes[4]. Cependant, il ne me paraît pas possible d'assigner à ces compositions une date qui les rapprocherait de l'hymne des ancêtres ; il y a véritablement autant de différence entre cette pièce et les airs en question qu'entre notre musique actuelle et le plain-chant usité dans l'église catholique, et il est difficile de supposer qu'une divergence aussi marquée existât dès l'époque des Han ; quant à l'hymne même, on peut lui assigner une époque aussi ancienne qu'on le jugera convenable ; sa forme et son caractère n'y répugnent aucunement.

[1] Compan. *Dictionnaire de danse*, art. *Chinoises*.

[2] Amiot. *Lettre* du 1 octobre 1786, dans les *Mém. conç. les Chin.*, t. XIII, p. 511.

[3] Amiot. *Divertissements chinois* Ms. de la Bibliothèque de Paris.

[4] Voy. chap. IV, p. 110.

Puisque j'ai nommé le plain-chant, j'observerai que plusieurs voyageurs ont trouvé que la musique chinoise lui ressemblait, particulièrement celle dont les bonzes font usage [1]; cet énoncé ne doit pas être pris d'une manière absolue, et il faut établir une distinction fort importante. Sans doute, les airs qui marchent constamment par durées égales ont toujours quelque analogie avec le plain-chant, mais ici la différence essentielle naît de la construction tonale de la mélodie, et, à cet égard, les points de contact ne sont pas aussi fréquents qu'on le croirait, et, s'ils nous frappent, c'est que notre attention s'arrête sur certaines circonstances qui, dans le plain-chant comme dans les pièces chinoises s'écartent plus ou moins des allures de la musique ordinaire; mais, en y regardant de plus près, on s'aperçoit que les prétendues dissemblances ne sont qu'apparentes et momentanées, et bientôt il suffit d'une déviation presque imperceptible pour rompre toute similitude; ainsi deux corps marchant en ligne convergente vers le même but s'y rencontrent enfin et se choquant avec une égale force, continuent leur route en ligne divergente, et pour ne plus se rapprocher. On peut en voir un exemple numéro 47; on y lit en *a* la première phrase de la mélodie du numéro 7 ramenée à des durées égales, en *b* l'on voit le commencement de l'offertoire du vendredi de Pâques (bréviaire romain); si l'on veut suivre ensemble ces deux mélodies, on remarquera que le fond est le même, que la première phrase se termine en sol et la seconde en ut dans l'une et l'autre pièce, mais, de ce moment, tout rapport cesse, chacune s'éloigne de son côté, et rien ne se ressemble plus; ce n'est pas tout, ces deux can-

[1] Voy. p. 130, note 3. — Voy. aussi chap. X.

tilènes, semblables au premier abord, ont réellement de grandes différences; voyez seulement la manière d'arrêter le repos sur le sol, comme il est sec et sans couleur dans le morceau chinois, et combien, au contraire, il a de douceur et de grâce dans le chant grégorien; la seconde phrase peut être considérée dans un sens tout opposé, c'est ici la mélodie chinoise qui est ornée et compliquée de beaucoup de notes, mais que ce développement est gauche et dépourvu de tout agrément, et que le repos sur l'ut arrive avec peine, tandis qu'il vient dans le plain-chant par une voie aussi aisée et aussi douce que celle de la phrase chinoise est rude et cahotée; c'est que l'emploi fréquent des degrés conjoints donne à la cantilène une continuelle fluidité qu'aucun avantage ne saurait remplacer, une grâce inimaginable, qui manquera toujours à la musique chinoise, parce que les principes sur lesquels elle semble reposer, ou du moins le goût des habitants du pays semblent le résultat d'un autre ordre d'idées.

Ce système de composition est d'autant plus mauvais que les Chinois ont plus resserré l'étendue des tons mis en œuvre; ils perdent ainsi le peu de variété qu'admettait leur diagramme, et les sauts continuels de la cantilène paraissent encore plus monotones.

Malheureusement, le mode d'exécution ne compense aucunement cette uniformité. D'abord, ce que les Chinois connaissent d'harmonie est de telle nature qu'on serait presque tenté de dire qu'il vaudrait autant qu'ils n'en sussent rien du tout. Outre les instruments monophones dont ils font, ainsi que les peuples peu avancés en musique, un usage continuel pour l'accompagnement, ils se servent aussi, à cet effet, des instru-

ments à cordes, particulièrement du kin et du chê, et voici comment ils en comprennent l'emploi : ces instruments jouent à l'unisson du chant, mais ils font résonner en même temps la quinte de chaque note, et si la chose est impraticable en raison des limites de l'instrument, les exécutants prennent sans façon la quarte en-dessous, ce qui leur semble la même chose; c'est ce qu'ils appellent accompagner par le *grand* ou par le *petit* intervalle [1]. Une telle particularité nous paraît inconcevable, mais les Chinois n'y attachent pas grande importance.

Ils en mettent bien davantage à la manière dont les instruments sont assortis [2]; on comprend toutefois que cet assemblage ne constitue pas l'harmonie, ce n'est qu'un unisson varié par la différence du timbre.

L'harmonie des instruments de percussion ne convient qu'à l'enfance des peuples, à moins qu'elle ne se montre unie à des airs fortement rhythmés et destinés à la direction des danses; hors de là ces percussions continuelles deviennent insipides, et loin d'animer la cantilène elles ne font qu'en faire sentir davantage la pesanteur et la monotonie. Que dire, d'ailleurs, de cette manière lâche et compliquée de battre la mesure, et que penser d'organisations qui ont besoin de tant de précautions pour exécuter des pièces de la plus grande simplicité, qui, dans la partie rhythmique plus encore que dans la partie tonale, ne présentent absolument rien de difficile. Notez que le plus souvent la musique se joue en Chine avec une excessive lenteur; c'est même la rapidité du mouvement dans la musique européenne qui offense surtout les Chinois;

[1] Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 171.
[2] Voy. plus haut, p. 248.

A quoi bon, disent-ils, danser et voltiger ainsi, et comment des sons entendus de la sorte peuvent-ils pénétrer au fond de l'âme? En Chine, ajoutent-ils, tout se fait posément et sans précipitation [1].

Ils n'estiment pas non plus notre harmonie; la seule qui les charme, disent-ils, est celle qui naît du rapport convenable entre les paroles et la musique, et c'est là le premier *accord;* du changement des modes, second accord; enfin, du choix convenable des instruments d'accompagnement, et de l'à-propos du geste et des danses qui s'y unissent, troisième accord: « Telle est, ajoutent-ils, la véritable harmonie, nous n'en connaissons et n'en avons jamais connu d'autres [2]. » On a remarqué avant nous [3] qu'aux yeux des hommes sensés, de telles propositions ne sont que de purs jeux de mots dont il ne faut tenir aucun compte. Du reste, ces raisonnements viennent à l'appui de ce que je disais il y a un instant, savoir que les Chinois font peu de cas de l'harmonie de leurs instruments à cordes.

Les Chinois auraient d'ailleurs à leur portée tous les moyens d'application de la mélodie et de l'harmonie, car ils possèdent plusieurs formes poétiques susceptibles de s'unir à la musique, ainsi qu'on le verra dans le chapitre suivant; ils ont, par exemple, des chansons de toute sorte, et entre autres beaucoup de chansons de table [4]; ils emploient fréquemment la répétition du même vers, au commencement ou à la fin des strophes, font usage des refrains dans les chan-

[1] Amiot. *Lettre* du 1er oct. 1786, dans les *Mém. conc. les Chin.*, t. XIII, p. 511.

[2] Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 167.

[3] Ginguené. *Encyclopédie méthodique. Musique*, art. *Chinois.*

[4] Cibot. *Traduction de quelques poésies chinoises*, dans les *Mém. conc. les Chin.*, t. XIII, p. 523.

sons gaies ainsi que dans les élégies ou lamentations sur de tristes événements [1] ; ils ont des airs de danse à l'immuabilité desquels on tient beaucoup [2], ce qui est peut-être seulement un obstacle à ce que l'on en écrive de nouveaux. Enfin, ce n'est aucunement la variété des genres qui leur fait défaut, c'est leur inhabileté à tirer parti des éléments.

Si, trouvant nos moyens d'étudier la musique chinoise insuffisants pour en donner une idée complète, nous interrogeons les voyageurs, quelques-uns nous en parleront avec éloge, mais il faut bien avouer que le plus grand nombre s'exprimera différemment, et, parmi les plus sages, il s'en trouvera qui ne craindront pas d'affirmer que les Chinois n'ont ni harmonie ni oreille ; ils avoueront que l'effet des instruments n'est pas désagréable, mais que leurs sons doux et plaintifs sont gâtés par l'horrible bruit des tam-tams et des tambours [3] ; or, il se trouvera que ces percussions retentissantes, qui, selon les Chinois, servent à lier les sons entre eux, sont précisément une des choses que ces peuples prisent le plus, et dont ils se glorifient davantage [4].

A l'égard de la musique vocale, on a quelquefois poussé le manque de respect jusqu'à dire que leur chant ressemblait au miaulement des chats, et les fredonnements qui l'accompagnent aux cris de la chèvre [5]. Cependant, d'après le voyageur même qui nous

[1] Voy. *Doctrine des Chinois sur la piété filiale*, dans les *Mém. conc. les Chin.*, t. IV, p. 190.

[2] GROSIER. *La Chine*, t. VII, p. 398.

[3] HUTTNER. *Voyage en Chine et en Tartarie*, à la suite du *Voyage de Maccartney*, t. V, p. 230.

[4] AMIOT. *Lettre* insérée au t. XIII des *Mém. conc. les Chin.*

[5] HUTTNER. *Voyage*, p. 232.

donne ces détails, le chant serait quelquefois bon dans les pièces de théâtre; on y entendrait des récitatifs fort naturels, des airs pleins d'expression, chantés avec la plus grande justesse, et accompagnés d'instruments parfaitement assortis [1]; mais il paraît que de tels éloges ne seraient pas fréquemment mérités, car d'autres voyageurs n'ont jamais ouï que des récitatifs criards [2], des airs sans goût, et généralement un vacarme insupportable [3].

Nous ignorons si tout ce fracas est fort approuvé des philosophes chinois, qui recommandent, ainsi que les nôtres, de se rapprocher le plus possible de la nature dans les compositions musicales. « Écoutez, disent-ils, le chant des oiseaux, celui qu'ils ont appris de la nature plaît toujours, et celui qu'on leur a enseigné artificiellement ne saurait plaire qu'à certaines oreilles, et il ne plaît pas long-temps [4]. » Nous reviendrons plus tard sur cette opinion [5].

Il arrive aussi, en Chine comme en Europe, que souvent l'on accuse les plus habiles compositeurs de n'écrire que pour les oreilles savantes, et d'ennuyer le vulgaire; là comme partout, l'on sent encore que rien n'est plus difficile que de faire une musique également agréable à tous les âges, à tous les sexes, en un mot à toutes les organisations. On attribue précisément ces qualités à la musique des temps anciens; elle était, dit-on, à l'unisson des parties sonores qui nagent hors de nous, dans le fluide atmosphérique, et en parfait

1 Huttner. *Voyage en Chine et en Tartarie*, p. 233.
2 Barrow. *Voy. en Chine*, t. I, p. 131.
3 Voyez la plupart des *Relations*.
4 Yong-lo. Cité par l'auteur de l'*Essai sur les pierres sonores*, p. 271.
5 Voy. le chap. XIII.

accord avec les principaux organes de nos sensations [1]; elle se trouvait aussi en rapport avec les saisons, les fêtes et les circonstances diverses dont elle faisait l'ornement et le charme [2].

Après de tels éloges et beaucoup d'autres encore bien plus magnifiques, il ne faut pas s'étonner que ce soit comme un parti pris chez beaucoup de Chinois de décrier la musique actuelle et de n'admirer que l'ancienne, qui n'existe réellement plus; cependant, comme l'a fort sagement observé l'empereur Kang-hi, ceux qui se font les prôneurs de l'ancienne musique sans connaître la nouvelle, ne savent d'ordinaire ni l'une ni l'autre [3]. Malgré la justesse de cette remarque, l'opinion qui exalte la musique ancienne aux dépens de la nouvelle paraît être de bon ton en Chine, et avoir cours surtout parmi les personnages de distinction. On veut sembler regretter une musique qui inspirait à tous l'amour de la vertu et l'horreur du vice, tout en avouant qu'on ne la possède plus, et qu'on en a *perdu la clef*, que Roussier [4] croyait avoir retrouvée... dans la progression triple.

Si maintenant on exigeait de moi, pour conclusion de ce chapitre, un jugement sur les pièces que j'ai traduites en caractères européens, et sur les autres que j'ai pu examiner, il ne serait pas, à vrai dire, à l'avantage des compositions chinoises. En vain j'ai cherché à me déprendre de mes habitudes, en vain j'ai tâché de me mettre dans la position d'un homme qui n'aurait entendu aucune sorte de musique; je n'ai, en général,

[1] YONG-LO. Cité par l'auteur de l'*Essai sur les pierres sonores*, p. 272.

[2] LI-KOANG-TI. Traduit par AMIOT, dans ARNAUD, *OEuvres*, t. II, p. 3.

[3] ING-TCHOUNG. *Sublissime familioni instruzioni*, dans les *Mém. conc. les Chin.*, t. II, p. 222.

[4] ROUSSIER. *Lettre à l'auteur du Journal des Beaux-arts de nov.* 1770.

rien rencontré qui me satisfît pleinement et longtemps ; je ne parle pas de l'hymne des ancêtres, qui est le type d'un genre particulier, et dont le mérite est surtout de remplir l'objet proposé ; cette pièce et celles de même espèce méritent assurément des éloges. Mais, à moins d'être chinois ou prévenu outre mesure en faveur de ce peuple, on n'en peut dire autant du reste. Ce qui me frappe et me choque par-dessus tout, c'est l'absence totale de naturel, d'abandon, de spontanéité : il y a trop de formules convenues, tout semble arrêté à l'avance et sorti d'un même moule : de là similitude complète des détails, monotonie continuelle de l'ensemble. Si du moins cette uniformité présentait des traits larges et hardis, des masses imposantes, des formes grandioses, mais point ; de toute part, pauvreté d'invention, expression d'une désespérante sécheresse.

Pour qu'un jugement à cet égard fût motivé, il faudrait, dira-t-on, entendre la musique chinoise exécutée par les gens du pays ; mais quelle est cette exécution dont, au rapport des voyageurs, on ne parviendrait peut-être jamais en Europe à imiter les accents[1] ? Elle est donc inaccessible comme la contrée ! Ne craignons pas de le déclarer, d'après ce que nous en savons de plus positif relativement à la musique chinoise, et surtout d'après ce cortége bruyant dont elle s'entoure sans cesse, en vue sans doute de dissimuler sa nullité, nous avons tout droit de l'apprécier, et nous la savons trop mal conformée et trop peu gracieuse pour soutenir l'œil de l'artiste lorsqu'il la fait comparaître en sa présence dans l'état où la vraie beauté seule ose se montrer, dans cet état qui donne à ses exactes proportions, à ses lignes élégantes et pures, à ses amou-

[1] De Guignes. *Voyage à Péking,* t. II, p. 317.

reux contours, un éclat dont tout ornement extérieur, si brillant et si magnifique qu'on le suppose, ne saurait jamais approcher.

CHAPITRE X.

Exercice de la musique en Chine.

Tout ce que nous savons de bien positif sur les méthodes d'enseignement usitées en Chine pour l'étude de la musique se réduit aux lignes suivantes, que nous devons au père Amiot ; « Comme le goût des Chinois pour la musique, dit ce laborieux missionnaire, est tout différent du nôtre, leur manière de l'enseigner et de l'apprendre ne l'est pas moins. Un maître commence, à la vérité, comme chez nous, par faire connaître à ses écoliers les caractères qu'on emploie dans la musique, mais il ne s'amuse pas à leur faire entonner de suite, ou par degrés conjoints, une suite de mots qui ont un ton déterminé, il s'en repose sur leur intelligence et sur la longueur du temps [1]. » On ne peut donc raisonner, à cet égard, que par induction. Du reste, le petit nombre de signes nécessaires à retenir, la connaissance antérieure de signes analogues, et la simplicité des intervalles dont on fait usage, rendent les éléments de la musique très-faciles à étudier ; si même l'on songe aux exercices de mémoire auxquels on soumet les jeunes Chinois, en leur faisant, dès l'enfance, apprendre par cœur des livres entiers auxquels ils ne

[1] Amiot. *Notes et accessoires de la traduction de Li-koang-ti.* Cités par Arnaud, dans ses *OEuvres*, t. II, p. 86.

comprennent absolument rien [1], on en conclura que l'étude du petit nombre de signes musicaux ne doit être qu'un jeu, et que, la notation une fois connue, il leur est bien aisé d'acquérir une habitude suffisante pour exécuter, au moyen de la voix ou des instruments, des airs dont le caractère habituel est d'une excessive lenteur. Il n'y aurait donc presque aucune difficulté à vaincre si l'enseignement suivait la marche ordinaire.

Mais il résulte de tout ce que j'ai recueilli à cet égard, que, dès l'abord, on entoure la musique de tout l'attirail mystique; on en lie l'enseignement à celui de la cosmogonie, de l'ontologie, de l'histoire nationale; on le gâte par d'interminables rêveries sur les vertus particulières de certains nombres, et sur d'autres points tout aussi importants, tout aussi bien démontrés. De là une théorie fort obscure dont les applications viennent très-lentement; et comme parmi les maîtres il n'en est pas beaucoup de vraiment habiles, on peut croire qu'en général peu d'amateurs s'enfoncent dans ce labyrinthe musical; la plupart s'en tiennent, selon toute apparence, à la pratique, s'ils n'en ont pas été entièrement détournés, dégoûtés par les ténébreuses divagations de la théorie.

Quant aux simples praticiens, il paraît que professeurs et amateurs ne sont que de simples routiniers, incapables de rendre raison de quoi que ce soit; c'est tomber dans l'extrémité opposée: car, si l'on trouve mauvais que l'enseignement ordinaire soit obscurci par les discussions théoriques, qui n'y ont qu'un rapport indirect, on est loin de penser que les éléments

[1] Du Halde et Grosier. *De la Chine*, t. V, p. 288.

de l'art ne doivent pas toujours être bien étudiés et bien compris.

C'est l'âge de treize ans que fixent les anciens livres pour commencer l'étude de la musique; « afin, dit un des livres canoniques chinois, que les enfants chantant des vers, les sages maximes qui s'y trouvent renfermées se gravent mieux dans la mémoire[1]. » D'abord, ils chantent des airs tirés du Chi-king, ou livre des poésies; l'élève apprend en même temps la danse, et, tout en se livrant à cet exercice, il entonne l'hymne ou ode qui contient les louanges de l'empereur Ou-wang. Il continue ses études, et, à quinze ans, il danse en chantant l'ode qui célèbre Ouen-wang; alors encore il apprend à tirer de l'arc et à monter à cheval; quand il atteint sa vingtième année, il chante et danse la musique de l'empereur Yu[2].

Les anciens livres chinois recommandent plus particulièrement les saisons de printemps et d'automne pour l'étude de la musique, en réservant celles d'été et d'hiver pour les poésies et pour les discours des anciens empereurs[3]. Il est fort douteux que cet usage soit universellement suivi en Chine.

Au reste, l'organisation de l'instruction publique dans ces contrées est telle qu'il n'y a ni ville, ni bourg, ni village où il n'y ait des maîtres et des écoles pour l'éducation de la jeunesse[4], et pourtant il ne paraît aucunement que le nombre des personnes instruites dans l'art musical corresponde à un si grand nombre

[1] Tchu-hi. *De l'éducation des enfants,* traduit du latin par Noel, et ensuite par Pluquet, *les Livres classiques de l'empire de la Chine*, t. VII, p. 49.

[2] Là même.

[3] Tchu-hi, traduit par Pluquet; les *Livres classiques*, t. VII, p. 55.

[4] Du Halde. *Description de la Chine*, t. II, p. 253.

de moyens d'étude ; il est donc fort vraisemblable que les anciens usages sont, à cet égard, plus ou moins tombés en désuétude. Ils avaient cependant été établis à des époques dont le souvenir est encore respecté, et par des hommes dont le nom seul est une autorité imposante. Ainsi l'on a déjà vu Kong-fou-tsée introduire l'enseignement de la musique dans le pays où il vivait[1]. Ailleurs, nous le voyons louer et admirer son disciple, le sage Wu-chin, lorsqu'entrant dans la province administrée par celui-ci, il entend de toutes parts des concerts de voix et d'instruments, et apprend que Wu-chin a ordonné que partout le peuple fût instruit dans les rites et la musique[2].

Quoi qu'il en soit, il est certain que les Chinois aiment beaucoup la musique, ou du moins leur musique ; elle siége, pour ainsi dire, sur les degrés du trône impérial, toujours entouré de tchoung et de king montés sur de magnifiques châssis peints des plus vives couleurs, et ornés des dorures les plus fines[3] ; elle semble s'unir à l'exercice même du pouvoir souverain, puisque l'empereur ne fait aucune cérémonie, ne remplit aucun des devoirs de sa haute position sans que la musique du palais se fasse entendre[4]. L'un des neuf tribunaux qui règlent les affaires de l'empire est chargé de la musique et des rites ou cérémonies. Les mandarins de musique sont de bien loin supérieurs aux mandarins de mathématiques[5]; ils ont leur collége

[1] Chap. II, p. 56.

[2] *Livre des sentences* (l'un des petits canoniques), traduit par Pluquet, d'après la trad. latine de Noel, dans le tome IV des *Livres classiques de l'empire de la Chine*, p. 354.

[3] Van-Braam, *Voyage de l'ambassade de la compagnie des Indes orientales hollandaises*, p. 229, 264.

[4] De Guignes. *Voyage à Péking*, t. II, p. 315.

[5] Trigault. *Expeditio christiana apud Sinas*, p. 403.

dans l'enceinte du palais impérial. On doit juger par là combien la musique est en honneur dans tout l'empire. Elle se lie à l'entrée du lettré dans la vie publique, à chacun des grades qui lui sont conférés ; la réception est signalée par l'exécution d'un chant adapté d'ordinaire à quelqu'une des plus anciennes poésies, et qui fait partie des cérémonies qui suivent l'admission. Ainsi, après la réception d'un candidat admis au grade de kin-jîn ou licencié, on exécute le *chant du cerf*[1], dont les paroles sont une ode de Chi-king, l'un des livres appelés grands canoniques.

L'usage d'appeler des musiciens dans une foule de circonstances, ne s'arrête pas au sommet de la société chinoise; des habitudes musicales plus ou moins prononcées se rencontrent dans toutes les classes; c'est ainsi qu'il n'est guère de particulier aisé qui ne fasse exécuter de la musique chez lui en de fréquentes occasions, dont la plus ordinaire est celle d'un repas donné à des amis. D'un autre côté, les nombreux musiciens ambulants qui remplissent les rues des grandes villes indiquent assez le goût du peuple pour l'art le plus cultivé de tout temps et en tous lieux, parce qu'il est le plus accessible à toutes les intelligences, le plus susceptible de causer des émotions, celui de tous, en un mot, qui sait le mieux parler à l'âme, et que l'âme se plaît davantage à écouter.

Les Chinois, ainsi qu'on l'a déjà vu[2], admettent la musique dans les cérémonies religieuses en l'honneur du ciel et des ancêtres, et cette pratique remonte à l'antiquité la plus reculée; on s'est servi, dès les plus

[1] *Blanche et Bleue, ou les deux fées*, roman traduit du chinois, par Stanislas Julien, chap. XII, p. 292.
[2] Chap. X, p. 245.

anciens temps, de la musique pour célébrer, dans les sacrifices, les louanges du Chang-ti (Être-Suprême). Tous les enfants apprenaient alors la musique, et l'on choisissait les plus vertueux et les plus modestes pour chanter les chœurs. Dire d'un enfant qu'il chantait dans les grands sacrifices au Chang-ti, c'était faire de lui le plus magnifique éloge[1].

Lorsque les bonzes se furent définitivement constitués en une secte religieuse dont l'importance ne cessa depuis de s'accroître, ils adoptèrent aussi la musique pour le culte de leurs idoles, parmi lesquelles il s'en trouve une qui passe pour le dieu de la musique[2]; on en voit la représentation dans les dessins de ce livre, planche XII, figure 71.

La religion *chamanique*, c'est-à-dire celle que pratiquaient, dès une époque fort ancienne, les Tatars-mantchoux, conquérants de la Chine, admet aussi le chant dans les cérémonies religieuses[3]. En sorte que tous les cultes plus ou moins répandus dans la vaste contrée qu'habitent les Chinois et les peuples qui en dépendent, font usage de la musique.

Son emploi dans toutes les circonstances où l'empereur figure en quelque manière, remonte à l'origine de l'empire, et souvent telle pièce de musique conservée depuis dans le répertoire du palais, a été due à un événement extraordinaire dont elle a consacré le souvenir. C'est ainsi que nous voyons, dans le Chou-king, une musique appelée *ta-hoe*, c'est-à-dire *grâce signalée du ciel*, instituée par le vénérable empereur Tching-

[1] Ko. *Essai sur l'antiquité des Chinois*, dans les *Mém. conc. les Chin.*, t. I, p. 258.

[2] De Guignes, *Voyage à Péking*, t. II, p. 364.

[3] Voyez le *Rituel des Tatars-mantchoux, rédigé par ordre de l'empereur* Kien-long, traduit par Langlès. Paris, 1804, in-4.

tang à la suite d'un des faits les plus touchants des annales chinoises. Ce prince avait vaincu et détrôné l'infâme Kié, et fondé la seconde dynastie, lorsque le pays fut affligé de sept années d'une stérilité telle que les rivières et fontaines en avaient été taries ; la peste et la famine vinrent mettre le comble aux calamités publiques. Tching, s'accusant de tous les malheurs qui affligeaient son peuple, résolut de s'offrir lui-même en sacrifice pour détourner sur sa personne la colère du ciel : vêtu d'habits de deuil et suivi de sa cour, il se rendit sur une colline où, se dépouillant des insignes de la puissance impériale, la tête et les pieds nus, il fit l'humble aveu de ses fautes, conjurant l'Éternel de l'agréer pour victime, et s'offrant de tout cœur à la mort, pourvu que le peuple fût épargné. A peine eût-il fini sa prière que l'horizon se couvrit de nuages ; une pluie bienfaisante arrosa les campagnes, et une abondante récolte en fut la suite [1].

La musique joue un rôle dans toutes les grandes fêtes et cérémonies de l'empire [2] ; tout ce qui concerne celle qui a lieu en présence de l'empereur est réglé avec la plus scrupuleuse exactitude, et s'il est arrivé que, sous quelque dynastie, des souverains aient introduit certains changements dans les usages reçus, ce fait a été considéré comme un grand événement, et a soulevé de graves difficultés. On compte au palais impérial sept sortes de différentes musiques [3], dont je vais indiquer sommairement l'objet et la composi-

[1] *Chou-king*, dans Du Halde, *Description de la Chine*, t. II, p. 296.

[2] *Doctrine ancienne et nouvelle des Chinois sur la piété filiale*, dans les *Mém. conc. les Chin*, t. IV, p. 151. — De Guignes, *Voyage à Péking*, t. II, p. 313.

[3] Amiot, analysé dans Arnaud, *œuvres*, t. II, p. 66, et dans La Borde, *Essai sur la mus.*, t. I, p. 367.

tion. Il paraît, du reste, que les airs employés en ces circonstances se ressemblent[1] sous ce dernier rapport, et ne diffèrent que par le nombre, les formes et les dimensions des divers instruments affectés particulièrement à chaque genre de musique[2]. Cependant, il eût été agréable de posséder tous ces airs et de les comparer; on ne connaît que celui qui a été cité dans le précédent chapitre[3].

I. *Grande musique du vestibule*. Sa dénomination vient du lieu où elle s'exécute; les musiciens sont au nombre de trente, deux chanteurs et vingt huit instrumentistes. On l'emploie, 1° lorsque les gouverneurs de provinces et les mandarins des différents degrés viennent remercier sa majesté de ses bienfaits; on chante alors un cantique intitulé *King-ping-tché-tchang;* 2° tous les ans, le jour anniversaire de la naissance de l'empereur, au moment où il se rend à la salle du trône, lorsque les mandarins se prosternent devant lui, à l'instant où l'on lit son éloge, lorsqu'il retourne à son appartement, lorsqu'il envoie des mets de sa table aux grands de l'état, etc. En cette occasion, les musiciens du palais, en nombre considérable, exécutent très-lentement un hymne dont la partie vocale est chantée par des castrats. L'ensemble de cette musique produisit un grand effet sur les Anglais qui l'entendirent en 1797[4]; 3° le lendemain, lorsque l'on réitère les mêmes cérémonies; 4° le quinzième jour de la première lune, lorsque l'empereur se rend à la salle du trône; 5° lorsque l'empereur fait diverses cérémonies en la salle des ancêtres, les premiers jours de la première, de la quatrième, de

[1] Amiot, dans La Borde, t. 1, p. 370.
[2] Amiot, dans Arnaud, *œuvres*, t. II, p. 71.
[3] Voy. la page 245 et suiv.
[4] Staunton. *Voyage de Maccartney*, t. III, p. 306.

la septième et de la dixième lunes. Dans la musique faite à cette occasion, c'est le king [1], qui est l'instrument dominant [2]; 6° lorsqu'avant la moisson il offre un sacrifice aux esprits qui président aux grains, au soleil, à la lune, aux étoiles, aux anciens laboureurs, et lorsqu'il va rendre hommage à ses ancêtres et à Kong-fou-tsée; 7° à la cérémonie du labourage des terres. Dans cette occasion, soixante-dix comparses se joignent aux musiciens ordinaires : vingt d'entre eux n'ont d'autre office que de tenir en main quelqu'un des instruments de labourage; cinquante autres gardent les étendards, qui sont de cinq couleurs. L'empereur prend une bêche, donne un coup ou deux, puis se place derrière une charrue, et trace un ou deux sillons : quatre vieux laboureurs l'accompagnent. Après que sa majesté a donné l'exemple, les grands des neuf ordres labourent à leur tour, et l'empereur reste attentif à leur travail; tout étant terminé, l'empereur se retire, et c'est alors que commence la musique; 8° lorsque le gouverneur des neuf portes introduit les mandarins du peuple et les quatre vieillards qui viennent rendre leur hommage à sa majesté. La musique se fait alors sur le perron de la salle du trône; 9° lorsqu'on offre à l'empereur un livre nouvellement imprimé aux frais du gouvernement, lorsque les docteurs d'armes et de lettres s'assemblent pour les examens; lorsque, dans une occasion solennelle, l'on porte la boîte renfermant un ordre de l'empereur; lorsque les descendants de Kong-fou-tsée, ou le chef des bonzes, viennent à la cour; enfin, dans plusieurs

[1] Voy. ch. VIII, § 16, p. 221.

[2] *Tcheou-li*, cité par l'auteur de l'*Essai sur les pierres sonores*, placé à la suite du Mémoire d'Amiot, t. VI des *Mém. conc. les Chin*, p. 256.

autres occasions qu'il serait trop long de rapporter.

II. *Musique inspiratrice de vraie concorde.* Composée de quatre mandarins de musique, de deux chanteurs et de vingt-huit instruments, cette musique s'exécute : 1° au commencement et à la fin de chaque année, pendant que l'empereur tient son lit de justice; 2° lorsqu'il se rend à la salle du trône.

III. *Musique excitatrice.* Elle s'exécute : 1° le premier jour que l'on lit l'éloge de l'empereur; 2° lorsqu'il offre, dans une espèce de chapelle, un petit sacrifice aux mânes de ses ancêtres. Elle est composée de deux mandarins et de douze musiciens.

IV. *Musique tao-yng-ta-yo.* Elle est composée de sept mandarins et de vingt-quatre musiciens. On l'exécute lorsque l'empereur offre un sacrifice dans un petit temple du palais, puis se retire pour prendre son repas.

V. *Musique tchoung-ho-tsing-yo*, s'exécute lorsque, l'empereur étant à table, les mets lui sont présentés. Ici, c'est encore le king qui paraît être l'instrument dominant : on l'emploie pendant le repas que l'empereur donne aux vieillards : autrefois, il était toujours dans la salle des hôtes, et on l'appelait le *king des louanges ;* on en faisait usage lorsqu'on voulait marquer aux convives une distinction particulière ; c'est une honorable destination qui est toujours restée à cet instrument[1].

Il paraît même, en ce qui concerne les repas impériaux, que, dans un temps plus reculé, tout était réglé avec beaucoup de soin, et que les simples rois de province avaient une musique différente pour chacun des services, avec un président pour chacune ; puis chaque branche instrumentale avait un directeur particulier ;

[1] *Tcheou-li,* dans l'*Essai sur les pierres sonores,* p. 256.

il y avait ainsi, à la cour du roi de lu, un premier président de musique, ensuite des présidents pour chaque mets ou service, et enfin des préfets pour les tambours, les cymbales et les king [1].

VI. *Musique ta tchung-ho-cha-yo*, a lieu lorsque, les affaires terminées, le souverain retourne à son appartement.

VII. *La musique yeou-ping-tché-tchang* s'exécute par treize mandarins, quatre chanteurs et cinquante-deux symphonistes, aux cérémonies des solstices, lorsque l'empereur offre des sacrifices sur l'autel rond.

Le moyen dont on s'est longtemps servi pour annoncer à l'empereur l'heure de son lever, ne doit pas être oublié ; douze king étaient suspendus de chaque côté de la couche impériale, et c'est par leur son que le fils du ciel était éveillé à la pointe du jour [2]. Cette ancienne coutume paraît être depuis longtemps abolie.

Il y a, en outre, musique au palais en différentes circonstances, les unes sont périodiques, telles, par exemple, que celle où, le jour de l'an, l'empereur vient saluer l'impératrice douairière, lorsqu'elle existe, et lui souhaiter une bonne année. En ce cas, la musique particulière de l'impératrice mère se joint à celle du palais [3]; les autres ne sont qu'accidentelles, lorsque, par exemple, l'on construit un nouveau bâtiment : des airs particuliers se font entendre en ce cas : 1° quand on ouvre le terrain pour jeter les fondements; 2° à la pose de la première pierre ; 3° à l'élévation de la première colonne ; 4° au placement de la maîtresse-pou-

[1] *Livre des Sentences*, parmi les *Livres classiques de l'empire de la Chine*, traduit par Noel, puis par Pluquet, t. IV, p. 395.

[2] *Tcheou-li*, cité par l'auteur de l'*Ess. sur les pierres son.*, p. 260.

[3] *Doctrine des Chinois sur la piété filiale*, dans les *Mém. conc. les Chin.*, t. IV, p. 141.

tre ; 5e lorsqu'on pose la première porte ; 6° lorsqu'on met l'avant-toit ; 7° lorsqu'on appose les inscriptions ; 8° enfin, quand le bâtiment est achevé ; on rend alors grâce aux esprits, et particulièrement à ceux de la terre.

Jamais, d'ailleurs, l'empereur ne sort sans être accompagné d'un nombreux cortége, et parmi ceux qui le composent, il y a toujours une troupe de musiciens [1]. La marche commence d'ordinaire par vingt-quatre tambours rangés sur deux files, et vingt-quatre trompettes de grandes dimensions [2] ornées de cercles d'or et s'accordant parfaitement avec les tambours [3]. La pompe du cortége impérial se reproduit en partie dans les promenades des vice-rois ; ils sortent toujours accompagnés d'une centaine d'hommes, parmi lesquels, entre autres musiciens, il y en a deux qui marchent en tête frappant sur des lo ou bassins de cuivre [4], afin que le peuple s'écarte pour laisser le passage libre [5].

Dans les fêtes qui se donnent aux palais impériaux, chaque corps de danseurs a toujours sa musique particulière, qui, d'ailleurs, est, dit-on, peu attrayante [6].

Quelquefois, par une faveur particulière, l'empereur envoie ses musiciens chez des particuliers [7] ; c'est ainsi que, lors de l'ambassade russe, sous Pierre I, les Européens de la légation furent traités au couvent des jésuites français ; Kang hi, qui aimait beaucoup le père Parennin, supérieur, voulut faire les frais du

[1] Du Halde, *Description de la Chine*, t. II. p. 20.
[2] Voy. chap. VIII, p. 197.
[3] Du Halde. *Description de la Chine*, p. 21.
[4] Voy. chap. VIII, p. 211.
[5] Du Halde, p. 30.
[6] Huttner. *Voyage de la Chine*, traduit par Castera, à la suite de celui de Staunton, t. V, p. 234.
[7] *Han-kiou-choaan*, ou *L'union bien assortie*, trad. française, t. IV, p. 190.

banquet, et envoya un corps de musique avec des faiseurs de tours et des sauteurs, qui amusèrent l'ambassade et les missionnaires [1].

Mais ce n'est pas seulement au palais impérial, dans les cérémonies religieuses et autres, que l'on emploie la musique ; dans toutes les villes de l'empire, on s'efforce de rendre les sacrifices en l'honneur du ciel, les hommages à la mémoire de Kong-fou-tsée, et tous les autres rits chinois, aussi pompeux que possible, en y joignant les sons de la voix et des instruments. Dans ces occasions, les musiciens sont magnifiquement vêtus, et, après avoir salué celui qui a ordonné ou qui préside la cérémonie, ils commencent à faire entendre le chant et les instruments parmi lesquels paraissent dominer ceux de percussion [2]. Les missionnaires ou voyageurs qui ont entendu ces sortes de concerts ne sont pas d'accord sur leur effet ; l'un vous dira que les instruments chinois produisent une très-bonne harmonie [3] ; que les musiciens font souvent entendre beaucoup d'instruments qui concertent (on aurait dû plutôt dire qui alternent) à quatre parties et produisent un ensemble excellent [4] ; que leur exécution est fort agréable [5] ; qu'ils ont des airs pleins d'expression, chantés avec la plus grande justesse et accompagnés d'instruments merveilleusement assortis [6] ; d'autres, et quelquefois les mêmes, prétendront, et il est triste d'avouer que c'est avec plus de fondement, que l'en-

[1] Bell. *Voyage*, p. 267.

[2] Trigault. *Exped. christ. ap. Sinas.*

[3] Da Cruz. *Tractado em que se contam muito por estenso as cousas da China*, cap. XIV.

[4] Da Cruz, là même.

[5] Di Mendozza. *Dell' historia della China*, p. 30.

[6] Huttner. *Voyage en Chine et en Tartarie*, traduit par Castéra, dans la troisième édition du *Voyage de Maccartney*. t. V, p. 233.

semble produit par les instruments est non un accord, mais un discord perpétuel[1]; que les instruments des Chinois prouvent que ceux-ci n'ont ni harmonie ni oreille[2]; que, dans leurs orchestres, les tam-tams, tambours, cymbales, produisent, avec les instruments à vent, une horrible discordance, chaque musicien jouant comme s'il était seul, de toute la force de ses poumons ou de ses bras, sans s'occuper aucune façon de ses voisins; que ce mélange de sons a quelque chose d'infernal, et qu'il faut être Chinois pour l'entendre sans éprouver des attaques de nerfs[3]. On verra plus tard que les Chinois en disent à peu près autant de notre musique.

Les renseignements que nous possédons sur la musique des bonzes sont fort insuffisants, et c'est ici surtout que l'on s'aperçoit de la mauvaise position des missionnaires pour certaines observations; ils croyaient que la religion catholique leur défendait de mettre le pied dans les temples chinois, en sorte qu'ils ne nous ont rien transmis d'exact là-dessus. Tout ce que nous savons à cet égard, c'est que les bonzes se servent de la musique autant par dévotion que par goût[4] : elle fait partie de leurs cérémonies habituelles ainsi que de celles qu'ils pratiquent aux funérailles; leur chant ressemble beaucoup à celui de l'Église catholique[5];

[1] Huttner. *Voyage*, t. V, p. 232.
[2] Trigault. *Exped. christ. apud Sinas*, p 226.
[3] *Voyage en Chine*, publié dans la *Revue des deux mondes*, année 1839.
[4] Rubruquis, cité par Langlès, dans une note du *Voyage* de Thunberg, t. II, p. 334.
[5] Semedo. *Historica relazione del gran regno della China:* « Usano anco'la musica li Bonzi negli officj e mortuorj; il canto de' quali è molto somigliante al nostro canto fermo, » p. 70. — Huttner. *Voyage en Chine*, trad. par Castéra, p. 155. — De Premare. *Lettres édifiantes et curieuses*, t. II, p. 103. « Leur chant, lorsqu'ils sont au chœur, ressemble beaucoup à notre psalmodie. »

mais, comme on a pu le reconnaître dans le chapitre précédent[1], ce n'est ni du plain-chant ni de la musique; car les chanteurs abaissent et élèvent la voix, non par diatons et semi-diatons, mais par tierces, quartes, quintes et octaves : les Chinois qui écoutent ce chant paraissent y prendre grand plaisir[2]. Il y a particulièrement une secte qui, dans ses rits, dans ses vêtements sacerdotaux semblables à des chappes, dans son chant et son goût pour les images, les cierges, les parfums[3], paraît avoir des rapports assez frappants avec les habitudes de l'Église catholique; c'est ainsi que certains bonzes se lèvent la nuit pour prier, et font usage de cloches et de sonnettes pendant leurs offices[4]; les cloches leur servent aussi avec le tambour à convoquer les religieux d'un couvent lorsqu'ils doivent être réunis par une circonstance quelconque[5]. On les voit souvent assis par terre en rangs, les jambes croisées, un papier dans les mains, et chantant lentement leurs prières[6]. Ceux qui ont entendu ces sortes de chants n'en parlent pas avec de grands éloges; la basse de leurs voix mugissantes et les demi-tons (il faut probablement lire les *tons aigus*) qui leur succèdent, rappellent, dit un voyageur, le braiement de certain animal[7]. Une manière qu'ils ont d'honorer les personnes qui viennent visiter leurs églises, consiste à se ranger sur deux files, et à entonner un de leurs

[1] Voy. plus haut, p. 266.
[2] SEMEDO. *Historica relazione della China*, p. 70.
[3] TRIGAULT. *Exped. christ. ap. Sinas*, p. 107.
[4] DI MENDOZZA. *Dell' historia della China*, p. 13.
[5] Stanislas JULIEN. *Blanche et bleue, ou les deux fées*, roman traduit du chinois, chap. X, p. 225.
[6] STAUNTON. *Voyage de Maccartney*, trad. par CASTERA, t. III, p. 309.
[7] HUTTNER, *Voyage* trad. par CASTERA, t. V, p. 153.

chants[1], qui s'exécutent en chœur et ressemblent quelquefois à un récitatif[2]. Ils battent par intervalle des coups de tam-tam qu'ils accompagnent d'un tintement assez agréable du yun-lo, formé de plaques métalliques fixées au milieu d'un châssis de bois[3]. Ils ont aussi de petits tambours, ou bien l'instrument en forme de poisson, dont ils se servent dans le même cas, et qu'ils tiennent sur des coussins devant eux[4].

Les bonzes sont divisés en plusieurs sectes; une d'elles ressemble si parfaitement à l'ordre des capucins, que le père De Prémare n'a rien trouvé de plus naturel, pour expliquer cette conformité, que de supposer que le démon avait eu la pensée d'imiter les cérémonies de la sainte Eglise catholique[5]. En récitant leurs prières, ils prononcent fréquemment le mot *tolome*, qu'ils disent ne pas comprendre ou ne veulent pas expliquer; le père Trigault, de la compagnie de Jésus, croit qu'en cela ils ont voulu honorer leur secte par l'autorité de l'apôtre saint Barthélemy[6]; on sera difficile si l'on ne trouve pas cette conjecture *ingénieuse*. Il est toutefois plus raisonnable de penser que ces syllabes sont une formule usitée dans la religion de Bouddha, tels que cette chanson du Thibet, qui, dit-on, mène droit au paradis ceux qui la répètent continuellement; elle n'est composée que des trois mots : *Oum mani pani*, ce qui signifie, dans la langue sacrée : *Oh! diamant précieux*[7] !

[1] Van-Braam. *Voyage*, t. II, p. 64.
[2] Barrow. *Voyage en Chine*, t. II, p. 300.
[3] Barrow, t. II, p. 301. — Sur le yun-lo, voy. ch. VIII, § 14, p. 215.
[4] De Guignes. *Voyage à Péking*, t. II, p. 367.
[5] De Premare. *Lettres édifiantes et curieuses*, t. II.
[6] Trigault. *Expeditio christiana apud Sinas*, p. 107.
[7] Victor Jacquemont. *Lettres à sa famille*. Lettre du 28 juillet 1830, écrite de Lahore.

On peut juger, d'après ce peu de mots, que la musique des bonzes est composée de sons égaux en durée, du genre de la pièce donnée au chapitre précédent. Il paraît, du reste, que cette musique est souvent accompagnée d'accessoires assez singuliers : un voyageur moderne raconte avoir été témoin d'une cérémonie religieuse dans laquelle, après un discours du célébrant, on commença une monotone psalmodie ; toutes les têtes remuèrent, toutes les langues articulèrent des sons saccadés et sur la même note, on frappa du pied sans cadence, on tourna sur ses talons, tout cela sans rire, mais aussi sans émotion et comme par routine [1]. Cette assemblée était sans doute composée de bonzes, car on sait que les laïcs chinois ne s'associent point aux pratiques du culte, ils en laissent le soin à ceux qui s'y sont consacrés, et il n'y a pas, d'ailleurs, dans la religion des bonzes, d'heures fixes auxquelles le peuple vienne se réunir à la pagode [2].

Si la musique s'unit sans cesse au culte, elle doit se montrer aux installations des nouveaux chefs de bonzes, ainsi qu'il se pratique pour les lamas [3]. D'ailleurs, le culte ne se renferme pas, pour ces prêtres, dans l'enceinte des temples ; ils exercent leur ministère en une foule d'occasions, et il est rare que la musique n'en fasse pas partie ; ainsi, aux fêtes publiques, c'est au son des cantiques et des instruments qu'ils offrent des sacrifices au ciel ou à leurs idoles. Il paraît même que les bonzes de la secte de Lao-kium ont le privilége d'assister, en qualité de musiciens, aux grands sacrifices offerts pendant les équinoxes et les solstices par

[1] Jacques Arago. *Souvenirs d'un aveugle.*

[2] Moreau de Saint-Merry. Notes sur le voyage de Van Braam, t. II, p. 232.

[3] *Asiatic researches*, t. I, p. 212.

l'empereur ou par celui qui le remplace s'il est malade, mineur ou absent [1].

La musique n'occupe pas une moindre place dans les cérémonies civiles et dans les réjouissances publiques. A la fameuse fête des lanternes, qui se célèbre le quinzième jour de la première lune, ce n'est partout que divertissements et spectacles publics; dans toute l'étendue de l'empire, on allume de toute part tant de lanternes et de feux, que l'on croirait le pays victime d'un incendie universel. Des feux d'artifices offrant des figures fort variées, telles que tours, arbres avec leurs feuilles et leurs fruits, navires, animaux, etc., brillent de tous côtés, et se reproduisent en d'innombrables couleurs.

Pendant cette fête, qui correspond au renouvellement de l'année, toutes les rues sont couvertes de théâtres [2] illuminés avec une magnificence sans pareille, ainsi que les maisons des particuliers : c'est à qui aura les plus grandes et les plus belles lanternes; elles sont faites de papier peint, et il en est qui ont jusqu'à dix mètres de hauteur, et coûtent environ vingt mille francs; telles sont celles de l'empereur. Dans l'intérieur de ces lanternes, on représente des comédies; on voit les rois, les princes, les mandarins, se mouvoir avec un grand appareil; des combats de fantassins, de cavaliers, d'animaux; des danses, des festins, des concerts, et tous ces objets sont imités avec une extrême habileté [3]. L'effet de ces lanternes de pa-

[1] DE PAW. *Recherches philosophiques sur les Egyptiens et les Chinois*, t. II, p. 308.

[2] BELL. *Voyage*, p. 284.

[3] BONNET-BOURDELOT. *Histoire de la musique et de ses effets depuis son origine jusqu'à présent*, t. I, p. 124, éd. d'Amsterdam, 1725. Il cite le père Margaillans, c'est-à-dire Magalhens.

pier blanc, bleu et rouge, forme, avec celle de l'éclairage ordinaire, une illumination mobile et colorée qui plaît infiniment aux Chinois [1], et dont l'aspect doit vraiment avoir quelque chose de magique. On donne à cette fête beaucoup d'origines différentes, tantôt fabuleuses, tantôt historiques; j'en ai dit un mot ailleurs [2], et il est inutile de s'étendre sur ce sujet; cependant, il est bon de rapporter une légende assez curieuse dans laquelle la musique figure honorablement. La fête des lanternes existait déjà depuis longtemps et se célébrait avec une magnificence toute particulière dans la ville de Yang-cheu, province de Kiang-nan. L'empereur avait grande envie d'y assister, mais il y trouvait de grandes difficultés à cause de l'éloignement qui était fort considérable; il craignait qu'on lui reprochât la dépense occasionnée par ce long voyage, dont, en définitive, le seul but serait une fête de la durée d'une nuit. Un magicien s'offrit à procurer, sans aucun embarras, ce plaisir à l'empereur; en effet, le soir même du jour où commence la fête, le magicien fit paraître, à l'entrée du palais, des chariots et des trônes formés de nuages blancs, traînés par des cygnes sur lesquels montèrent l'empereur, l'impératrice, et tous les musiciens de la cour. Les cygnes prirent leur vol avec une vitesse surprenante, et en peu d'instants arrivèrent au-dessus de la ville de Yang-chen; toute la cour jouit du spectacle étonnant de la fête des lanternes, et, pour ne pas être en reste avec les habitants, les musiciens donnèrent un

[1] Staunton. *Voyage dans l'intérieur de la Chine en Tartarie, fait dans les années* 1792, 1793 *et* 1794, *par lord Maccartney*, traduit par Castera, troisième édition, an XII, t. III, p. 7.

[2] Voyez chap. II, p. 52.

concert vocal et instrumental au peuple, qui les considérait avec admiration comme une troupe céleste; ce concert fini, les cygnes reprirent la route du palais impérial, et y arrivèrent à la pointe du jour. Le légendaire chinois a soin d'ajouter qu'au bout d'un mois un courrier arriva de Yang-cheu pour donner avis à l'empereur que l'on avait vu en cette ville, pendant la nuit de la fête, une troupe céleste de saints personnages, montés sur des trônes nébuleux, qui avaient fait entendre un concert merveilleux de voix et d'instruments [1].

Il est encore une autre fête chinoise célébrée au son des instruments de toute espèce, qui, comme on va le voir, semblent être ici de nécessité absolue; elle a lieu le quinzième jour de la huitième lune. Ce jour arrivé, chacun se pare de son mieux, et prépare un festin selon ses moyens pour commencer les réjouissances au soleil couchant. Alors les rues, les places, les terrasses, les jardins, se remplissent de monde qui festine de tous côtés, au son des instruments, en regardant souvent en l'air, afin d'apercevoir le lièvre qui, dit-on, paraît cette nuit-là dans la lune; on s'envoie les uns aux autres des gâteaux sur lesquels sont des lièvres figurés en sucre ou en pâte d'amande. Les riches font, en cette occasion, de grands frais pour avoir les plus belles voix et les meilleurs instruments. Quant aux pauvres, à défaut d'instruments plus délicats, ils prennent leurs repas au bruit des tambours, des bassins, des poêles et des chaudrons. C'est, ajoute la relation, un bruit qui n'est pas sans

[1] MAGAILLANS (Magalhaens). Dans BONNET-BOURDELOT, *Histoire de la musique*, t. I, p. 125.

rapport avec nos charivaris, et pourtant ils savent en composer un *carillon assez mélodieux* [1].

Toutes les troisièmes phases de lune, appelées *pleines lunes*, sont des fêtes chez les Chinois ; elles se célèbrent aux sons d'une bruyante musique dans laquelle les gong se font entendre par centaines, et à laquelle s'unit, selon la circonstance, le tir du canon ; cela dure depuis minuit jusqu'au lever du soleil [2].

Plusieurs fêtes se célèbrent à la fois par toute la Chine, mais il y a aussi des fêtes locales, et d'ailleurs certains sacrifices sont spécialement offerts dans des parties distinctes du vaste empire chinois, lorsque l'on veut obtenir du ciel une faveur particulière, ou la cessation de quelque fléau ; ce sont alors les autorités du lieu qui sont à la tête de la cérémonie, dans laquelle ils représentent l'empereur [3]; on fait en ce cas des processions où la musique entre toujours [4].

Le grand usage que le gouvernement a fait en tout temps de la musique a répandu cet art chez presque tous les particuliers, et nous venons de voir que, dans les fêtes publiques, les pauvres suppléent à la musique par le bruit. Quant aux riches, ils possèdent ordinairement des troupes de musiciens et d'acteurs qui leur appartiennent comme esclaves, ou se mettent à leur solde ; souvent ils élèvent de jeunes enfants des deux sexes qu'ils font, à cet effet, instruire avec le plus grand soin [5]. Ils ont souvent des musiciens et mu-

[1] Magaillans, dans Bonnet-Bourdelot, t. I, p. 126.
[2] Staunton. *Voyage*, t. IV, p. 82.
[3] Du Halde. *Desc. de la Chine*, t. II, p. 32.
[4] De Guignes. *Voyage à Péking*, t. II, p. 355, 375.
[5] Lo-kouang-tchoung. *San-koué-tchi*, ou *l'histoire des trois royaumes*, traduction de Stanislas Julien, à la suite de sa version du *Tchao-chi-kou-eul, ou l'Orphelin de la Chine*, 1834. in-8, p. 147.

siciennes qui ne paraissent point dans les occasions ordinaires, et qu'ils réservent pour leur famille, ne les faisant chanter ou danser qu'en présence des amis intimes, ou bien devant des personnes auxquelles ils veulent témoigner une considération particulière; on fait alors, au préalable, retirer les musiciens habituels[1].

Les musiciennes extraordinaires sont presque toujours des concubines ou des femmes élevées pour le devenir; leur talent ou leur mérite les porte quelquefois aux plus hautes dignités; c'est ainsi que la mère de Kiang-long, entrée au palais à titre de *fille à talent* (et il paraît qu'elle en avait beaucoup pour la déclamation), plut à Yng-tchoung, et fut par lui mise au rang de ses concubines d'ordre inférieur; ayant eu le bonheur de lui donner un fils, elle passa au rang des reines ou femmes titrées; enfin, son fils ayant été choisi pour succéder à Yng-tchoung, elle jouit, pendant quarante-deux ans qu'elle survécut à son époux sous l'heureux règne de son fils, de la plus haute félicité à laquelle puisse prétendre une femme chinoise, et fut même, par décret spécial, admise, après sa mort, dans la salle des ancêtres[2].

Quelque passionnés que soient les Chinois pour la musique et les pièces de théâtre, et malgré la richesse de leur répertoire dramatique, ils n'ont point, comme nous, de lieu public où l'on donne des concerts et des représentations théâtrales[3], car l'on ne peut considérer comme théâtres les endroits où jouent des troupes

[1] Lo-kouang-tchoung, p. 158.

[2] Amiot. *Observations et notes sur divers sujets*, dans les *Mém. conc. les Chinois*, t. VI, p. 365.

[3] *Encyclopædia britannica*, art. *China*, reproduit dans *l'Encyclopédie des gens du monde*, art. *Langue et littérature chinoise*, t. V, p. 736.

de rang inférieur [1], sortes de cabarets relégués dans les faubourgs et mis par l'autorité à peu près sur la même ligne que les maisons de débauche [2]. On ne peut même donner le nom de salles de spectacle à ces sortes de hangars construits en bambou, élevés de six à sept pieds au-dessus du sol, divisés en deux pièces, l'une plus grande et l'autre plus petite, fermés de trois côtés et couverts avec des nattes; ce sont là des théâtres volants qui exigent peu de frais et d'emplacement, et ressemblent à ceux de nos foires. Lorsque les habitants d'un quartier veulent avoir la comédie, ils se cotisent et forment entre eux une somme suffisante pour subvenir à la construction et payer les comédiens. Quelquefois on se sert, à cet effet, de l'entrée intérieure des pagodes, et les bonzes ont assez de bon sens pour n'y pas trouver à redire [3].

Les théâtres ainsi formés ne conviennent guère qu'à la classe inférieure; les grands, les riches, les mandarins, ont dans leurs maisons des salles expressément disposées pour les représentations dramatiques; elles sont entièrement ouvertes, et pour les rendre propres à recevoir les comédiens, il suffit de les partager en deux avec des toiles, et d'en entourer la partie arrière [4].

Au reste, c'est, le plus souvent, aux repas donnés par les Chinois à leurs amis, qu'ont lieu les spectacles de tout genre. Les festins en Chine se prolongent souvent à l'excès; le temps de ces longs repas est varié de différentes manières; tantôt on s'entretient de su-

[1] BELL. *Voyage*, p. 284.
[2] *Essai sur la langue et les caractères chinois*, dans les *Mém. conc. les Chin.*, t. VIII, p. 228.
[3] DE GUIGNES. *Voyage à Péking*, t. II, p. 321.
[4] DE GUIGNES. *Voyage*, t. II, p. 322.

jets joyeux, tantôt une symphonie d'instruments se fait entendre, tantôt c'est un chanteur qui vient exécuter un morceau, tantôt enfin on joue un drame quelconque[1], car les Chinois en possèdent dans tous les genres, et il y a plus de trois mille ans qu'ils cultivent, pour me servir des expressions même de Voltaire, cet art de faire des portraits vivants des actions des hommes, et d'établir ces écoles de morale où l'on enseigne la vertu en action et en dialogue[2]. Les Chinois connaissent comme nous les tragédies, les comédies, farces, ballets, pantomimes, etc.; et l'on verra bientôt que la musique en est d'ordinaire partie intégrante, quel que soit d'ailleurs le caractère du drame.

Quant à la représentation, voici comment la chose se passe : le chef des acteurs, après une infinité de salutations et de prosternations, vient présenter au maître de la maison un livret dans lequel sont inscrits les titres de tous les ouvrages que connaît sa troupe, et qu'elle est prête à réciter sur-le-champ[3]. Le maître de la maison le renvoie à celui des convives auquel il veut faire le plus d'honneur, celui-ci à un autre, et ainsi de suite jusqu'à ce qu'il revienne au premier, qui, après beaucoup d'excuses et de complimentage, finit par désigner une pièce de son choix[4]. Un certain père Bouvet, qui, au temps de la prospérité de la mission chinoise avait été honoré du titre de *kin-chai*, c'est-à-dire *envoyé du souverain*, fut invité à indiquer ainsi une comédie dans un repas d'étiquette que lui

[1] TRIGAULT. *Exped. christ. ap. Sinas*, p. 71. — DU HALDE. *Desc. de la Chine*, t. II, p. 112 et 114.

[2] VOLTAIRE. *Œuvres*, t. VI, p. 403, éd. Beuchot.

[3] SEMEDO. *Hist. relaz. del reg. della China*, p. 87.

[4] DU HALDE, *Descr. de la Chine*, t. II, p 112.

donnait un gouverneur de province : craignant, dit-il, d'entendre quelque chose capable d'offenser la délicatesse de ses oreilles chrétiennes, il témoigna le désir que l'exécution n'eût pas lieu, et le mandarin chez lequel il dînait eut la complaisance d'accéder à sa demande, en sorte que l'on s'en tint à la musique[1].

Les pièces chinoises sont toujours précédées d'une ouverture qui, d'après les relations, est en tous cas d'un genre bruyant, puisqu'elle est exécutée par des fifres, trompettes, tambours, tam-tams, etc.[2]; mais ce fracas paraît, en une foule d'occasions, plaire singulièrement aux Chinois.

Presque toutes les pièces qui se représentent habituellement chez les grands, sont d'une date ancienne[3]. On en possède à la Bibliothèque de la rue Richelieu une collection qui remonte au treizième siècle, et renferme cent pièces de théâtre, parmi lesquelles se rencontre *l'Orphelin de la Chine*, que le père De Prémare fit connaître en 1731 à la France, par une traduction incomplète[4] destinée à Fourmont l'aîné, auteur d'une *Grammaire chinoise*[5], mais qui, tombée entre les mains de Du Halde, fut par lui insérée dans sa *Description de la Chine*[6]. Cette traduction donna l'idée à Voltaire de son *Orphelin de la Chine*, où il n'a d'ailleurs aucunement imité la pièce chinoise, se contentant d'en tirer le fait historique qui est l'objet de son drame. Stanislas Julien, qui a donné en 1834 une traduction exacte

[1] Du Halde. *Description de la Chine*, t. II, p. 112.
[2] Du Halde, t. II, p. 112.
[3] Trigault. *Exped. christ. ap. Sinas*, p. 24.
[4] Stanislas Julien. Préface de *Tchao-chi-kou-eul*, ou *l'Orphelin de la Chine*, p. VIII.
[5] Paris, 1745.
[6] Dans le tome II, réimprimée avec des additions par Sorel-Desflottes, en 1775, à Péking (Paris), in-12 de 96 pages.

et complète de la pièce chinoise, fait remarquer avec raison [1] que si Voltaire eût eu sous les yeux une version qui renfermât les passages en vers omis par De Prémare, il y eût peut-être rencontré ce qu'il regrettait de ne point trouver dans la pièce chinoise l'*éloquence* et la *poésie* [2], et n'aurait pas manqué de puiser dans la partie lyrique de nouvelles inspirations dignes d'être fécondées par un génie tel que le sien.

Voici comment ce grand homme juge l'original qu'il a imité et étend son coup-d'œil vaste et pénétrant sur tout le théâtre chinois : « L'*Orphelin de Tchao*, dit-il, est un monument précieux qui sert plus à faire connaître l'esprit de la Chine que toutes les relations qu'on a faites et qu'on fera jamais de ce vaste empire. Il est vrai que cette pièce est toute barbare en comparaison des bons ouvrages de nos jours; mais aussi c'est un chef-d'œuvre, si on le compare à nos pièces du quatorzième siècle. Certainement nos troubadours, notre basoche, la société des enfants sans souci et de la mère sotte n'approchaient pas de l'auteur chinois. Il faut encore remarquer que cette pièce est écrite dans la langue des mandarins, qui n'a point changé, et qu'à peine entendons-nous la lan[illegible]n parlait du temps de Louis XII et de Charles VIII.

« On ne peut comparer l'*Orphelin de Tchao* qu'aux tragédies anglaises ou espagnoles du dix-septième siècle, qui ne laissent pas encore de plaire au delà des Pyrénées et de la mer. L'action de la pièce chinoise dure vingt-cinq ans, comme dans les farces monstrueuses de Shakespeare et de Lope de Vega, qu'on a

[1] JULIEN. Préface de *l'Orphelin de la Chine*, p. x.

[2] VOLTAIRE. *L'Orphelin de la Chine*, épître dédicatoire au duc de Richelieu, dans ses *œuvres*, t. VI, théâtre, t. V, p. 405, éd. Beuchot.

nommées tragédies ; c'est un entassement d'événements incroyables. L'ennemi de la maison de Tchao veut d'abord en faire périr le chef en lâchant sur lui un gros dogue, qu'il fait croire être doué de l'instinct de découvrir les criminels, comme Jacques Aymar, parmi nous, devinait les voleurs par sa baguette. Ensuite, il suppose un ordre de l'empereur, et envoie à son ennemi Tchao une corde, du poison et un poignard ; Tchao chante, selon l'usage, et se coupe la gorge en raison de l'obéissance que tout homme sur la terre doit, de droit divin, à un empereur de la Chine. Le persécuteur fait mourir trois cents personnes de la maison de Tchao. La princesse veuve accouche de l'orphelin. On dérobe cet enfant à la fureur de celui qui a exterminé toute la maison, et qui veut encore faire périr au berceau le seul qui reste. Cet exterminateur ordonne qu'on égorge dans les villages d'alentour tous les enfants, afin que l'orphelin soit enveloppé dans la destruction générale.

« On croit lire les *Mille et une Nuits* en actions et en scènes ; mais, malgré l'incroyable, il y règne de l'intérêt ; et, malgré la foule des événements, tout est de la clarté la plus lumineuse : ce sont là deux grands mérites de tous temps et de toutes les nations ; et ce mérite manque à beaucoup de nos pièces modernes. Il est vrai que la pièce chinoise n'a pas d'autres beautés : unité de temps et d'action, développements de sentiments, peinture de mœurs, éloquence, raison, passion, tout lui manque ; et cependant, comme je l'ai déjà dit, l'ouvrage est supérieur à tout ce que nous faisions alors.

« Comment les Chinois, qui, au quatorzième siècle, et si longtemps auparavant, savaient faire de

meilleurs poëmes dramatiques que tous les Européens, sont-ils restés toujours dans l'enfance grossière de l'art, tandis qu'à force de soins et de temps notre nation est parvenue à produire une douzaine de pièces qui, si elles ne sont parfaites, sont pourtant fort au-dessus de tout ce que le reste de la terre a jamais produit en ce genre? Les Chinois, comme les autres Asiatiques sont demeurés aux premiers éléments de la poésie, de l'éloquence, de la physique, de l'astronomie, de la peinture, connus par eux si longtemps avant nous. Il leur a été donné de commencer en tout plus tôt que les autres peuples, pour ne faire ensuite aucuns progrès. Ils ont ressemblé aux Égyptiens, qui, ayant d'abord enseigné les Grecs, finirent par n'être pas capables d'être leurs disciples [1]. »

Ces réflexions de Voltaire peuvent s'appliquer aux comédies chinoises aussi bien qu'aux tragédies. Pour donner une idée de celles-là, je rapporterai une anecdote que les auteurs comiques de la Chine ont très-fréquemment exploitée. L'empereur Vou-ti, l'un de ceux pour lesquels les Chinois ont conservé le plus de vénération, avait perdu l'une de ses femmes dont il était tendrement aimé; un magicien vint lui déclarer qu'elle n'était pas morte comme on l'avait cru, ce qui en effet ne pouvait être, puisqu'elle avait bu la liqueur de l'immortalité; elle était donc pleine de vie et faisait dans la lune sa résidence ordinaire, le magicien, par les relations qu'il avait avec les esprits célestes la voyait chaque jour et s'engageait à la faire descendre aussi souvent que l'on voudrait. Une tour fort élevée fut construite à cet effet; l'empereur assista souvent aux cérémonies du magicien, mais comme la récente immor-

[1] VOLTAIRE. *OEuvres*, t. VI, p. 405.

telle ne se pressait pas de répondre à ses instances, notre imposteur, craignant la colère de son maître, eut recours à un artifice bien grossier sans doute, mais fort capable de duper des gens qui admettent des breuvages susceptibles de conférer l'immortalité. Il écrivit donc sur une étoffe de soie les raisons prétendues qui la retenaient dans la lune et l'empêchaient de se rendre aux vœux de celui qui l'avait tant aimée, puis il fit avaler l'étoffe à une vache, et l'amena au souverain en lui disant que sans doute un crime involontaire avait interrompu momentanément ses rapports avec les esprits célestes, mais il apercevait, disait-il, quelque chose dans le ventre de la bête ; Vou-ti commanda qu'elle fût ouverte sur-le-champ et l'on y trouva la pièce de soie ; le magicien triomphait déjà lorsque l'on observa que les caractères de l'écriture étaient précisément de sa main. Il fut condamné à mort, et Vou-ti se dégoûta du breuvage d'immortalité et des imposteurs qui le débitaient.

Comme on le pense bien, il doit, y avoir fort loin d'une comédie construite sur un pareil canevas au *Misanthrope* ou au *Tartuffe*; on conçoit pourtant qu'il puisse résulter du sujet quelques scènes comiques à l'ensemble desquelles les raisonnements de Voltaire continueront cependant toujours d'être de tout point applicables.

Les Chinois connaissent depuis bien longtemps le comique larmoyant, né chez nous dans le dernier siècle ; c'est principalement sur des traits de piété filiale que roulent leurs pièces de ce genre [1].

Ils ont aussi des pièces féries tout à fait du genre de

[1] *Essai sur la langue et les caractères chinois*, dans les *Mém. conc. les Chin.*, t. VIII, p. 229.

nos anciens opéras-ballets. Les génies apparaissent sur la scène, les oiseaux et autres animaux s'y promènent et y parlent. On y voit des hommes habillés en biches, en chauve-souris, en béliers; un voyageur français, témoin d'une représentation de ce genre, a soin d'observer que le Chinois qui représentait ce dernier animal paraissait réellement aussi bête que lui [1]. Dans une pièce donnée en présence de l'ambassade hollandaise de 1795, des génies, montés sur des serpents, ouvraient la scène dans les environs d'un lac ; un bonze du voisinage faisait la cour à une déesse qui se trouvait parmi les génies ; celle-ci, malgré les représentations de sa sœur, écoutait le jeune prêtre, l'épousait, devenait grosse et accouchait d'un enfant (cette dernière circonstance se passait sur le théâtre); furieux d'une conduite si scandaleuse, les génies chassaient le bonze et foudroyaient le lieu de la scène que l'on supposait être dans les environs de la ville où se représentait la pièce [2]. On voit, d'après cette analyse sommaire, que les Chinois traitent assez cavalièrement leurs prêtres et leurs dieux.

Les farces chinoises sont analogues aux habitudes de ces peuples : souvent ils y introduisent un personnage vêtu à l'européenne, et c'est aussi de cette manière qu'ils habillent le diable [3], lorsqu'il y a lieu de le mettre en rapport avec le pays. Dans tous les cas, l'Européen est toujours le niais de la pièce, pour lui toutes les déconvenues et toutes les mésaventures. On peut d'ailleurs penser quelle figure doit faire un Chinois sous de pareils habillements, surtout lorsqu'il ôte son

[1] De Guignes. *Voyage à Péking*, t. I, p. 422; t. II, p. 57, 69.
[2] De Guignes, t. II, p. 325.
[3] Huttner. *Voyage*, p. 197.

chapeau et fait des révérences à notre façon [1]. Hélas! félicitons-nous de n'être pas mieux connus des Chinois, ils trouveraient bien d'autres choses à jouer chez nous que nos costumes et nos manières !

Quelle que soit la nature des pièces chinoises, les pensées de l'auteur y sont rendues de trois manières : 1° Dans la partie débitée, écrite d'ordinaire en prose ; 2° dans la partie composée de vers qui se déclament ; 3° enfin dans la partie en vers qui se chante.

La déclamation consiste en une sorte de récitatif monotone et souvent criard [2] dans lequel on hausse et l'on baisse la voix de quelques degrés pour exprimer la colère, la douleur, le plaisir, etc. Les phrases de l'acteur sont interrompues par un orchestre formé en majorité d'instruments à vent ; les pauses qui doivent être plus prolongées, sont remplies par les mêmes instruments auxquels se joignent le tam-tam, les tambours, etc.; en un mot, les instruments de percussion [3]. C'est, dit un célèbre voyageur, une charge de notre récitatif obligé [4]. Dans les occasions où l'action a plus de mouvement et d'énergie, l'orchestre devient aussi plus bruyant : dans les combats, par exemple, ou bien si l'acteur fait quelque tour de force extraordinaire, chaque musicien s'agite, frappant son instrument à coups redoublés. Souvent tous les musiciens qui jouent les instruments à percussion, sont arrangés de telle manière que le premier frappe un coup, celui qui vient immédiatement après en frappe deux, un autre trois, un autre quatre, et ainsi de suite jusqu'au

[1] Bell. *Voyage de Pétersbourg à Péking par la Sibérie*, fait en 1719 par ordre de Pierre I, à la suite de la trad. du *Voyage* de Barrow, t. III, p. 226.

[2] Barrow. *Voyage en Chine*, trad. par Castera, t. I, p. 131.

[3] Staunton. *Voyage*, t. III, p. 21.

[4] Bougainville. *Voyage autour du monde*, t. II, p. 224.

dernier qui bat continuellement. Tout ce fracas, qui plaît singulièrement aux Chinois[1]. sert parfois d'introduction à un couplet chanté, et c'est ici surtout que l'acteur lyrique s'efforce de faire sentir ses intentions dans l'expression dramatique des sentiments.

La musique de ces sortes d'ariettes ne se chante point d'après une mélodie composée expressément ; le plus habituellement on se sert d'airs plus ou moins anciens, qui s'adaptent convenablement à la coupe des vers et au caractère de la poésie. Dans leurs livres, les Chinois indiquent, comme nous le faisons, le timbre, c'est-à-dire les premiers mots de l'*air* sur lequel le morceau se chante[2].

On voit, d'après cela, que la partie récitée est conçue exactement comme celle de nos mélodrames dans lesquels le débit de l'acteur est coupé par les sons de l'orchestre, tandis que la partie chantée est précisément semblable à nos vaudevilles.

Les *chœurs*, proprement dits, sont peu nombreux dans les pièces chinoises, mais il arrive parfois qu'ils se joignent à la symphonie pour soutenir la voix de l'acteur récitant (cet effet est fort apprécié des Chinois qui racontent à ce sujet des anecdotes qui prouvent du moins que ce peuple est fort impressionnable)[3].

Le mouvement des airs, les évolutions des acteurs et les autres accidents de la représentation sont toujours réglés par la mesure que battent les planchettes ou tchang-tou et les tambourins[4].

[1] De Guignes. *Voyage à Péking*, t. II, p. 316.

[2] Voy. la trad. de *l'Orphelin de la Chine*, par Stanislas Julien.

[3] *Essai sur la langue et les caractères Chinois*, dans le tome VIII de *Mémoires concernant les Chinois*, p. 228.

[4] Huttner. *Voyage en Chine*, p. 232.

Du reste, les Chinois ont aussi des spectacles tragiques ou comiques qui s'exécutent sans accompagnement et sans aucune musique instrumentale [1]; les acteurs y prennent le ton de la conversation ordinaire; l'histoire des maris trompés faisant assez souvent le sujet de ces comédies, il s'y rencontre parfois des situations fort scabreuses dans lesquelles l'acteur met une grande vérité; l'auditoire paraît alors enchanté et manifeste une complète satisfaction [2].

Les mœurs du pays ne permettant pas aux femmes de monter sur le théâtre et de paraître devant des spectateurs qu'elles ne connaissent pas, les rôles qui leur seraient destinés sont remplis par des enfants ou des castrats [3]. Parmi les jeunes garçons qui jouent la comédie, il s'en trouve dont la figure est si agréable, qu'habillés en femmes, on se méprend aisément sur leur sexe. De Guignes ne craint pas de dire que, pendant son voyage, il n'avait jamais vu de femme aussi jolie qu'un jeune comédien qu'il entendit à Canton [4].

La vérité du costume est observée, et les acteurs revêtent l'habit des anciens Chinois dans les pièces historiques qui le comportent : jamais, au reste, leurs pièces, en ce genre, ne descendent à une date postérieure à celle de la conquête des Tartares.

Comme les Chinois ne font point usage de décorations mobiles, la scène reste toujours la même; mais si quelque personnage doit changer de lieu, si, par exemple, un général part pour une expédition lointaine, il s'en tire d'une manière à peine croyable, et

1 Maccartney. *Journal*, dans Barrow, t. I, p. 341.
2 De Guignes. *Voyage à Péking*, t. II, p. 325.
3 Staunton. *Voyage*, t. III, p. 21.
4 De Guignes. *Voyage*, t. II, p. 142.

qui montre évidemment qu'à de certains égards le théâtre chinois est encore dans la première enfance. En pareil cas, et dans les circonstances analogues, l'acteur monte à cheval sur un bâton, un petit fouet à la main ; il fait trois ou quatre fois le tour du théâtre, puis il s'arrête, chante un air, son voyage est censé terminé, et il reprend sans plus d'embarras son récitatif. Quelquefois même il suffit de faire le simulacre d'une action pour qu'elle soit supposée réellement exécutée ; ainsi, pour passer d'un lieu à un autre, on paraît ouvrir une porte qui n'existe point, puis on lève le pied et l'on a l'air d'en franchir le seuil ; il est alors admis que l'acteur s'est transporté dans un autre lieu. Lorsque l'on a besoin de représenter des objets inanimés, tels qu'un fort, une muraille, etc., les acteurs s'en chargent : est il question, par exemple, de prendre une tranchée d'assaut, une rangée de soldats, placés au milieu du théâtre, représente le mur que doivent franchir les assaillants [1].

D'ailleurs, tout acteur, à son entrée en scène, commence par *décliner son nom* [2], et annonce aux spectateurs les circonstances et les motifs de son apparition, ce qu'il a fait et ce qu'il vient faire ; ce système nous paraît ridicule, et l'est assurément, mais, comme on l'a remarqué avec raison [3], il s'excuse dans les drames chinois en raison des nécessités particulières de la représentation. Souvent, en effet, un seul et même acteur joue plusieurs rôles ; or, la même pièce en renferme un grand nombre, et il serait réellement impossible de suivre l'intrigue du drame, si l'on ne

[1] Barrow. *Voyage*, t. I, p. 367.
[2] Boileau, *Art poétique*. ch. III, v. 33.
[3] Julien. Trad. de *l'Orphelin*, p. 4.

savait tout d'abord en face de quel personnage on se trouve. Pourquoi, dira-t-on peut-être, dans un pays où le nombre des comédiens est, comme on le verra bientôt, fort considérable, ne pas avoir dans chaque pièce la quantité suffisante d'acteurs, pour que chacun remplisse un seul rôle? En voici la cause : les troupes dramatiques se rendant le plus ordinairement chez des particuliers pour y jouer sur des scènes toujours fort restreintes, et presque toujours pendant les repas, il serait le plus souvent incommode, et quelquefois tout à fait impossible de colloquer un si grand nombre d'acteurs, qui, joints aux musiciens, aux comparses, en un mot à tout l'attirail théâtral, formeraient un personnel trop nombreux dans la maison d'un particulier, même en la supposant considérable. D'ailleurs, les chefs de troupes en réputation doivent souvent être appelés à fournir des acteurs de plusieurs côtés à la fois, et sont en conséquence obligés de disperser les sujets ; enfin l'on doit, d'une autre part, observer que, dans les drames chinois, quantité de personnages ne font que se montrer une fois et disparaître. Une grande partie des héros que le public a vus dans les premières scènes ont, par des causes quelconques, cessé de vivre bien avant le dénouement de l'intrigue.

La partie chantée est, dans les drames, la plus considérable [1], et j'ai dit, il y a un instant, que c'était surtout dans cette partie que l'on paraissait chercher l'expression des sentiments : cette expression n'est point du tout mise en dépendance de la situation dramatique, c'est-à-dire que l'on tient fort peu compte

[1] Trigault. *Expeditio christiana apud Sinas*, p. 26. « Vix quidquam vulgari loquendi modo effertur. »

de la position où se trouve le personnage que l'on fait chanter; en Chine, on est sous ce rapport moins rigoureux encore que nous ne le sommes dans nos opéras. On en jugera par cette pièce où une femme, après avoir tué son mari, est condamnée à être écorchée vive, sentence qui est exécutée. Dans l'acte suivant, on rapporte la femme entièrement dépouillée, et toute semblable à ces écorchés en cire que l'on voit dans les cabinets de physique médicale; c'est dans cet état qu'elle chante une demi-heure durant pour exciter la compassion des esprits infernaux. Le mince vêtement du castrat qui jouait ce rôle était, disent les témoins oculaires, si bien tendu et si bien peint, qu'il représentait réellement le spectacle affreux d'un corps humain dépouillé [1]. N'était-il pas étrange de placer en cette occasion un long morceau de chant dans la bouche de l'acteur? Grâces à Dieu, le chant d'une femme écorchée vive n'a pas encore été introduit en France sur la scène lyrique, mais, du train que vont nos dramatistes modernes, on pourrait bien, au premier jour, nous offrir ce séduisant spectacle, ou quelque chose d'équivalent.

Ce serait un grand tort de juger du théâtre chinois, même dans son état actuel, par la pièce de la femme écorchée. On peut, tout en admettant qu'il ait dégénéré depuis le quatorzième siècle, s'en tenir à l'opinion de Voltaire si fin connaisseur en matière de goût; il a jugé leur tragédie avec sévérité, mais avec justice; il n'en est pas de même de ceux qui ont déclaré que les comédies chinoises n'étaient que *d'insipides bouffonneries* [2]; notez bien que cet arrêt était prononcé par un homme

[1] Barrow. *Voyage en Chine*. t. I, p. 371.
[2] Van Braam. *Voyage*, t. I. p. 336.

qui ne savait pas un mot de chinois, ainsi qu'il l'avoue lui-même[1] et qui n'avait même pu avoir sous les yeux certaines traductions et analyses que nous possédons aujourd'hui.

Il est probable que la décadence du théâtre en Chine s'est surtout fait sentir depuis la conquête de l'empire par les Tartares; c'est principalement de cette époque que date à la cour ce goût pour les divertissements d'un ordre inférieur, tels que le funambulisme, l'équilibrisme, la prestidigitation, les marionnettes, etc., qui se substituèrent en grande partie à l'art si noble et si moral d'offrir aux hommes le tableau des malheurs illustres, de leur présenter des crimes à detester, des vertus à imiter et, d'une autre part, de les corriger par une joyeuse et innocente critique, en plaçant sous les yeux le reflet de leurs ridicules et de leurs aberrations.

Il est une chose en Chine qui paraît inséparable de toute représentation dramatique; c'est l'usage presque continuel des instruments bruyants[2] parmi lesquels le tam-tam surtout est véritablement étourdissant; la voix des acteurs en est souvent totalement couverte[3]. Ce n'est pas tout, comme dans les grandes occasions, au palais impérial, par exemple, on exécute à la fois plusieurs spectacles, ayant chacun leur orchestre particulier, il en résulte bientôt une extrême confusion[4].

Quel que soit le mérite réel des représentations dramatiques et la nature de ces représentations, il est certain que les Chinois ont pour ces amusements un goût

[1] Van Braam. *Voyage*, t. I, p. 233.
[2] Huttner, *Voyage*, p. 143
[3] Amiot. *Lettre du* 15 *octobre* 1785, dans les *Mém. conc. les Chin.*, t. XII, p. 524.
[4] Van Braam. *Voyage*, t. I, p. 223, 285.

qui va jusqu'à la passion ; souvent, après avoir été dix heures à table et avoir pendant ce temps entendu plusieurs drames, ils passent encore dix autres heures à en écouter de nouveaux qui vont se succédant sans interruption [1].

On ne doit donc pas s'étonner du nombre immense de comédiens qui se rencontrent dans la Chine. Les Chinois ont, ainsi que nous, des troupes sédentaires et des troupes ambulantes [2]. Ces troupes sont ordinairement composées d'acteurs achetés dans leur enfance par les anciens de la profession et instruits par eux dès l'âge le plus tendre dans le chant, la déclamation, la danse et la pantomime [3].

On voit quelques comédiens faire de brillantes fortunes, mais le préjugé du pays à l'égard de la profession est si puissant et la facilité que l'on a de dépouiller sous le plus léger prétexte ceux qui l'exercent est si grande, que tel comédien enrichi n'ose quitter son état pour jouir de sa fortune dans la crainte d'être inquiété par les mandarins sans jamais pouvoir obtenir justice [4].

La mauvaise opinion que l'on a en Chine des troupes de comédiens est si prononcée, que les parents, dont les droits sur leurs enfants sont immenses et même exorbitants, puisqu'ils peuvent, par exemple, les vendre comme esclaves, ne doivent, en aucun cas, les vendre aux troupes de comédiens ambulants ou à des magiciens [5]. Toute personne qui vend des enfants à des co-

[1] Trigault. *Exped. christ. ap. Sinas*, p. 24.

[2] Du Halde. *Descr. de la Chine*, t. II, p. 116. — De Guignes, *Voyage à Pékĩng*, t. II, p. 293.

[3] Du Halde, t. II, p. 112.

[4] De Guignes. *Voyage à Péking*, t. II, p. 143.

[5] *Encyclop. britann.*, art. *China*, trad. dans l'*Encycl. des gens du monde*, t. V, p. 726.

médiens est passive de cent coups de bâton; et l'entremetteur ou les entremetteurs, lorsqu'il y en a, subissent la même peine réduite d'un degré [1]; tout l'argent qui a été versé est confisqué. Il y a plus, il n'est point permis à tout Chinois ou Chinoise nés de père et mère libres, d'épouser des individus appartenant aux troupes de comédie, toujours sous la peine d'une assez raisonnable dose de coups de bâton [2]; c'est, comme l'on sait, la peine la plus ordinaire du code chinois, et elle n'a, d'ailleurs, rien d'infamant. La législation porte même une peine de soixante coups de bâton pour la fréquentation des actrices [3], mais cette loi doit être fort aisée à éluder et peut-être même est-elle tombée en désuétude. On a vu, d'ailleurs, qu'à ce compte, beaucoup d'empereurs, ou, comme l'on dit en Chine, de *fils du soleil* eussent été passibles de ces sortes de peines, mais l'on sait quelle est l'élasticité des lois à l'égard des souverains et des hommes du pouvoir.

Il est assez remarquable que la *Gazette d'Etat*, publiée à Péking, qui souvent entre dans de grands détails sur un simple soldat mort au service et accorde de brillants éloges à la valeur militaire, ne mentionne pas même le décès du comédien le plus chéri, le plus fêté, le plus applaudi de son vivant [4].

Dans un pays tel que celui qui nous occupe, il ne faut pas demander s'il y a des *comédiens ordinaires de l'empereur* : là, du moins, ils sont réellement à la solde du souverain et ne représentent que dans ses palais. Ils

[1] Georges-Thomas STAUNTON, *Code pénal de la Chine*, traduit en anglais, puis de l'anglais en français, par RENOUARD DE SAINTE-FOIX, t. II, p. 249.

[2] STAUNTON, *Code pénal*, p. 250.

[3] Là même.

[4] *Essai sur la langue et les caractères chinois*, dans les *Mém. conc. les Chin.*, t, VIII, p. 228.

ne sont pas, dit-on, les mieux habillés [1]; mais ils ont une façon toute particulière de s'arranger et de se vêtir; afin de ne jamais tourner le dos dans les mouvements que commande l'action, ils portent deux masques, l'un par devant, l'autre par derrière, et leurs habits sont disposés en conséquence [2]. Les compagnies récitantes et chantantes attachées à la cour sont fort nombreuses ainsi que les corps de musique de tout genre. On cite, à cet égard, quelques folies monarchiques des empereurs chinois : en voici une que l'on a vue quelquefois se renouveler. Y-tsoung, monté sur le trône en 860, était uniquement occupé de ses plaisirs parmi lesquels la table et le théâtre étaient pour lui au premier rang. Aussi avait-il à son service plus de cinq cents comédiens toujours prêts à jouer quelque pièce et il ne passait pas un seul mois sans donner une douzaine de grands festins. Quand il allait en voyage, c'était avec une telle magnificence que sa suite n'était pas de moins de dix mille personnes. Un des musiciens du palais nommé Li-ko-ki réussissait admirablement à composer des airs de son goût. Un jour, à la suite d'une représentation musicale, Y-tsoung nomma Li capitaine de ses gardes; en vain Tsao-kio, l'un de ses ministres, lui représenta qu'il était déshonorant d'accorder un tel emploi à un homme d'une telle profession; en vain il lui rappela que Wen-tsong, dont la mémoire est en grande vénération ayant un jour récompensé un de ses comédiens en le gratifiant seulement d'un petit mandarinat, révoqua cette nomination sur les observations qui lui furent faites; l'empereur ne se rendit point et Li-

[1] De Guignes, *Voyage*, t. I, p. 395.

[2] Amiot. *Lettre du* 15 *octobre* 1785, dans les *Mém. conc. les Chin.*, t. XII, p. 523.

ko-ki fut capitaine des gardes en dépit dc la hiérarchie chinoise[1]. On sait que le célèbre castrat Charles Broschi, plus connu sous le nom de Farinelli, devint véritablement premier ministre en Espagne sous le règne de Philippe V ou plutôt sous celui de son fils Ferdinand VI[2], car, s'il n'eut ce titre, son pouvoir de favori était bien supérieur à celui de tout ministre et pourtant ce musicien qui, d'ailleurs, usa de sa puissance avec discernement et surtout avec une extrême bonté et sans orgueil, n'était qu'un exécutant, tandis que Li-ko-ki était compositeur et a laissé en Chine un nom distingué sous ce rapport. D'ailleurs, un capitaine des gardes, chez l'empereur ne doit guère être autre chose qu'une sorte de *gentilhomme de la chambre*, tandis qu'en Espagne, Farinelli traita plusieurs affaires diplomatiques d'une haute importance. Et, d'un autre côté, ainsi que l'observe sagement le père Sacchi [3], les rois, plus que qui que ce soit, doivent sentir le prix d'une conversation amicale exempte de tout apprêt, de toute dissimulation; c'est un bonheur trop rare dans les cours pour qu'ils ne cherchent pas à en profiter s'il vient s'offrir à eux. On peut ajouter, qu'à examiner les hommes dont les rois et les reines font habituellement leurs favoris, on se sent fort porté à regretter qu'ils ne les choisissent pas parmi ceux qui possèdent au moins un talent quelçonque; leur élévation deviendrait profitable à la classe dont ils seraient sortis, tandis qu'elle n'est ordinairement que dommageable pour les individus, pernicieuse pour le pays et surtout inutile au progrès des arts et des sciences.

[1] MAILLA. *Histoire de la Chine*, t. VI, p. 517.
[2] SACCHI. *Vila del cavaliere don Carlo Broschi*. Vinegia, 1784.
[3] SACCHI, p. 19.

Depuis Y-tsoung, Kiang-long donna un scandale de même genre. Il conféra la dignité de mandarin à un danseur, ce qui lui attira des représentations de la part des censeurs de l'empire. Il expliqua sa conduite dans un édit spécial, mais ne révoqua point le danseur de ses nouvelles fonctions. Au reste, on a prétendu que Kiang-long avait ainsi élevé ce danseur, non à cause de ses talents artistiques, mais uniquement parce qu'il était d'origine tartare [1].

Les gens riches, se réglant sur l'exemple du souverain, ont dans leurs maisons des comédiennes particulières, musiciennes, danseuses et le plus souvent l'un et l'autre à la fois. Ils les achètent quelquefois dès la plus tendre enfance et leur font donner l'éducation la plus soignée [2]. Ces jeunes filles, qui deviennent d'ordinaire les concubines de leur maître, ne chantent et ne dansent que dans l'intérieur de la famille et c'est une grande marque de considération et des plus rares de faire paraître ces comédiennes particulières devant toute autre personne étrangère, même en la supposant admise à l'intimité du maître de la maison [3].

Dans certaines maisons considérables, la salle de théâtre et de concert [4] se trouve près de l'appartement principal, et quelquefois elle est parfaitement ornée [5]; souvent les représentations se font en plein air et les spectateurs se placent alors sous des tentes [6]. Dans le palais impérial de Zhé-hol, en Tartarie, il y a

[1] HUTTNER. *Voyage*, à la note de CASTERA, p. 149.

[2] *La mort de Tong-tchou*, nouvelle traduite du chinois, par Stanislas JULIEN, à la suite de *l'Orphelin de la Chine*, p. 158.

[3] Là même.

[4] STAUNTON. *Voyage de Maccartney*, trad. par CASTÉRA, t. III, p. 158.

[5] VAN BRAAM. *Voyage*, t. II, p. 145.

[6] STAUNTON. *Voyage*, t. III, p. 316.

une salle de spectacle appartenant aux dames du palais; elle est située sur les limites qui séparent leurs jardins particuliers du jardin de l'empereur. L'édifice est fort petit, mais très-joliment disposé et à plusieurs étages. La scène est triple, c'est-à-dire qu'elle a trois planchers sur lesquels l'action peut se passer successivement ou simultanément; ils n'ont aucune décoration sur les côtés, le fond est orné de fleurs et de dorures et percé de deux portes [1]. Vis-à-vis de la scène inférieure, sont des loges profondes ou baignoires occupées par les hommes; audessus de ces loges se trouvent des galeries reculées, garnies d'un treillage comme nos loges grillées et d'où les femmes voient sans être vues; toutefois, leurs regards n'arrivent pas jusqu'aux spectateurs [2]. Au reste, l'empereur n'admet à ces représentations particulières qu'une très-petite partie de sa cour; la localité ne permettrait pas d'en agir autrement.

En certains cas, on dresse des théâtres provisoires dans les lieux où un personnage que l'on veut honorer d'une manière particulière en lui procurant quelque divertissement, vient à s'arrêter : c'est ainsi que, lors du passage de l'ambassade anglaise, en 1797, l'un des vice-rois fit établir, vis-à-vis du yacht où se trouvait l'ambassadeur, un théâtre volant peint de couleurs très-vives, très-gaies, très-variées, et fort agréablement contrastées. Les musiciens étaient placés derrière le théâtre [3].

Pour ce qui est des comédiens ambulants, quand ils ne sont pas occupés dans les maisons particulières, ils

[1] Huttner. *Voyage*, p. 151.
[2] Staunton. *Voyage de Maccartney*, t. III, p. 317.
[3] Staunton, t. III, p. 21.

courent les foires et les marchés, et, s'établissant au premier endroit venu, ils jouent la nouveauté du moment, la *pièce de circonstance.* Ainsi, lorsque les missionnaires arrivèrent en Chine, ils furent aussitôt mis en scène dans des parades où leur figure, leur costume, leurs manières étaient tournés en ridicule. On parodiait tout ce que l'on pouvait connaître du culte catholique, et les fréquentes génuflexions qui font partie des cérémonies, furent particulièrement livrées à la risée des Chinois. Les bateleurs, tout en exécutant ces farces, vendaient différentes caricatures dont les pauvres missionnaires avaient fourni le type. Trigault avoue qu'il en résulta un grand préjudice pour le succès de la prédication [1].

Il y a quantité de musiciens qui, ainsi que les comédiens, font profession d'aller lorsqu'ils en sont requis, ou même sans y être appelés [2], aux noces, aux anniversaires des naissances et circonstances analogues, comme chez nous les musiciens de bal; parmi ceux qui font ce métier, il s'en rencontre de fort habiles [3].

Pour les Chinois moins riches, il y a par les rues quantité d'aveugles qui marchent en troupe ou bien isolés; ils vont d'eux-mêmes faire de la musique devant la porte des maisons, aux jours qu'ils savent être fêtés dans chaque famille, et particulièrement aux anniversaires de naissance, que tous les Chinois célèbrent; ils se souviennent parfaitement du jour natal de chaque habitant, et ne se trompent jamais sur l'époque où ils doivent aller jouer ou chanter devant l'entrée de son domicile [4].

[1] Trigault. *Exped. christ. ap. Sinas*, p. 451.
[2] Trigault, p. 71.
[3] Semedo, *Hist. relaz. del reg. della China*, p. 70.
[4] Semedo. Là même.

Lors d'un mariage, la chaise où la mariée est transportée à la maison de son futur époux, est précédée de tambours et d'instruments à vent [1]. En certains cas, la musique attend la mariée à la maison du futur époux [2]. Dans une gravure exécutée d'après un dessin fait en Chine, et qui représente une noce chinoise, on reconnaît parmi les instruments une sorte de cromorne (hautbois-trompete), le tam-tam, le lo à onze bassins, enfin un petit cheng qui ne se joue que d'une main [3]; il y a un air spécial consacré pour la circonstance [4]. Cette cérémonie se fait avec beaucoup de pompe, et ressemble assez à ce qui se pratiquait chez les Grecs en pareille occasion; mais, comme le dit un voyageur [5], il n'y a qu'une différence, c'est que l'épouse chinoise est invisible pour le monde.

Un personnage distingué donne-t-il un grand repas à propos d'un service important, par exemple, au médecin dont les soins auraient sauvé de la mort sa femme ou son enfant, il le fait reconduire à sa maison, avec les présents qu'il lui destine, accompagné d'une escorte de huit musiciens [6].

La musique s'emploie également dans les funérailles des riches, mais, quoique cet art vienne, en cette occasion, seconder la douleur des amis du défunt et de ses proches, il serait de la plus haute inconvenance que ceux-ci touchassent quelque instrument ou chantassent pendant le temps qui suit immédiatement leur

[1] Du Halde. *Descr. de la Chine*, t. II, p. 121.

[2] *Han-kiou-choaan, ou l'Union bien assortie*, ch. VII, trad. française, t. I, p. 164.

[3] Dans Du Halde, t. II, à la page 120.

[4] *Han-kiou-choaan*, p. 162.

[5] Barrow. *Voyage*, t. I, p. 246.

[6] Stanislas Julien. *Blanche et bleue, ou les deux fées*, roman traduit du chinois, ch. V, p. 143.

perte ; ce n'est que plusieurs mois après qu'ils peuvent chercher dans la musique une distraction à leurs maux, mais alors *c'est à peine si l'instrument résonne sous leurs doigts languissants* [1]. Si c'est un père, une mère, un grand-père que l'on a perdu, la douleur se manifeste plus vivement et plus longuement encore, ainsi qu'il convient dans un pays où la piété filiale est particulièrement honorée. Les enfants dont les parents ont cessé de vivre gardent quelquefois plus d'un an chez eux la bière qui renferme l'objet de leur affliction, et offrent chaque jour au défunt sa nourriture, comme s'il vivait encore. Ils s'asseyent, non sur les siéges ordinaires de la maison, mais sur de misérables escabeaux. La nuit, ils ne dorment point dans leur lit, mais étendus à terre auprès du cadavre. Ils se tiennent strictement renfermés chez eux, n'assistant à aucune fête, à aucun divertissement [2]. S'ils font quelquefois entendre leur voix, c'est pour célébrer d'une voix lugubre les vertus de l'être qu'ils regrettent ; ils possèdent en ce genre des sortes de *lamentations* dont la poésie n'est point à dédaigner [3]. Quand vient le temps de la cérémonie des funérailles, des trompettes et un tambour, placés à la porte, annoncent l'arrivée des étrangers qui viennent apporter des consolations à la famille [4]. Lors du transport du cadavre à la sépulture des ancêtres, les bonzes viennent chanter ou réciter l'office des morts pendant neuf jours [5], puis le cortége se met

[1] Stanislas JULIEN, *Élégie sur la mort d'une épouse*, trad. du chinois ; à la suite de la trad. de *l'Orphelin de la Chine*, p. 344.

TRIGAULT. *Exped. christ. ap. Sin.*, p. 79.

[3] Voyez-en des exemples dans la *Doctrine des Chinois sur la piété filiale*, dans les *Mém. conc. les Chin.*, t. IV, p. 186 et suiv.

[4] SEMEDO. *Hist. relaz. della China*, p. 37.

[5] JULIEN. *Les deux frères de sexe différent*, nouvelle traduite du chinois, à la suite de la trad. de *l'Orphelin de la Chine*, p 309.

en route ; l'air retentit de sons lugubres [1] parmi lesquels se distinguent les tambours, les tam-tams, les kang-tsée ou flûtes [2], les trompettes, et divers instruments à cordes [3]. Souvent les instruments sont joués par des bonzes, tandis que d'autres chantent des prières [4]. Cette musique a quelquefois beaucoup de solennité [5] ; mais fort souvent elle n'est que bruyante et désagréable [6].

Lors de la mort d'un empereur chinois, toutes les cérémonies de ce genre se pratiquent, comme on peut le penser, avec une extrême magnificence : en ce cas, il est défendu aux bonzes de faire sonner leurs cloches [7] ; on voit que c'est ici précisément le contraire de la religion catholique. Pendant tout le temps du grand deuil, il n'est ordinairement permis à personne de quelque état, qualité et condition qu'il soit de se raser, de donner aucun repas de cérémonie ou d'invitation, d'appeler chez soi des comédiens ou de jouer ou faire jouer aucun instrument de musique [8]. Souvent, en pareille occasion, l'on compose expressément une musique lugubre qui s'exécute à la cérémonie des funérailles, et l'on joue des pièces dramatiques dans lesquelles sont exaltés les mérites du prince ou de la princesse défunts [9]. Par réciprocité, l'on a vu quelquefois des empereurs porter le deuil à la mort de leurs ministres ;

[1] Du Halde, t. II, p. 127. — Trigault, p. 79.
[2] Trigault. Là même. — Barrow, t. II, p. 327.
[3] Gravure d'après un dessin fait en Chine, dans Du Halde, t. II, p. 127.
[4] Semedo. *Hist. relaz. del reg. della China*, p. 98.
[5] Staunton. *Voyage*, t. IV, p. 41.
[6] De Guignes. *Voyage à Péking*, t. I, p. 296.
[7] Semedo, p. 102.
[8] Amiot. *Observations sur divers objets*, à la suite du *Mém. sur la mus.*, dans le t. VI des *Mém. conc. les Chin.*, p. 348. — Semedo, p. 103.
[9] De Mailla. *Hist. de la Chine*, t. VI, p. 526.

alors toute la musique ordinaire du palais se trouvait momentanément suspendue et les musiciens ne reprenaient leurs fonctions qu'après les funérailles : la règle des empereurs à cet égard était tellement stricte que les cérémonies solennelles des ancêtres s'exécutaient sans musique si elles venaient à concourir avec l'époque du deuil [1].

On a remarqué, non sans raison [2], que la sévérité et l'excessive durée des rits attristants produit chez les Chinois une sorte de surexcitation qui, hors ces temps expressément consacrés à l'affliction, fait qu'ils ne sauraient se passer de plaisirs et de divertissements.

Aussi n'est-ce pas seulement dans les cérémonies de tout genre que les Chinois font usage de la musique ; elle se retrouve dans toutes les habitudes de la vie civile et politique ; à la verité elle ne se montre souvent en cette occasion que dans ses premiers éléments, mais elle n'en constitue pas moins une partie bien prononcée des habitudes musicales du peuple.

Toute nouvelle heureuse amène de la maison de celui qui la reçoit une foule de musiciens dont, selon l'expression chinoise, les accords bruyants ébranlent le ciel et la terre [3].

L'arrivée d'un fonctionnaire important et son entrée dans une ville ont toujours lieu au son des instruments [4].

Les différentes veilles de la nuit sont annoncées par

[1] NIEN-NNGAN, *Recueil impérial* (voy. p. 65), traduit par le père HERVIEN, dans DU HALDE, t. II, p. 409.

[2] DE PAW. *Recherches philosophiques sur les Égyptiens et les Chinois*, t. II, p. 270.

[3] Stanislas JULIEN. *Blanche et bleue, ou les deux fées*, roman traduit du chinois, ch. XIII, p. 313.

[4] Stanislas JULIEN, *Blanche et bleue*, p. 314.

une cloche ou un tambour de grandeur considérable et quelquefois par l'un et l'autre; chaque veille est de deux heures; la première commence à huit heures du soir et s'annonce par un coup; la seconde par deux coups, etc.; ces signaux se répètent de temps à autre [1]. Il y a de plus des espèces de *sergents de ville*, qui, tout en faisant leurs rondes de nuit, annoncent l'heure au moyen d'un tube de bambou qu'ils frappent et dont le son est fort retentissant, quoique le tube soit très-court [2].

Dans les maisons des mandarins on voit sur la principale entrée des tourelles où sont placés des instruments de musique, des tambours, etc., destinés à prévenir de l'arrivée et de l'entrée des visiteurs [3]. Quand le tambour est frappé, le mandarin est obligé de paraître et de donner immédiatement audience; mais si quelqu'un sonnait ainsi l'alarme sans avoir à réclamer contre une injustice extraordinaire, incontinent il recevrait la bastonade.

Survient-il une éclipse de lune visible en Chine, à l'heure où elle commence, tout le pays tombe à genoux et chacun frappe neuf fois la terre de son front, tandis que les tam-tam, les cymbales, les trompettes, en un mot tous les instruments retentissants se font entendre [4] pour charmer ou épouvanter le dragon qui, selon les idées populaires des Chinois, saisit alors l'astre des nuits dans ses griffes et le dévorerait si l'on n'y prenait garde.

L'armée marche au son des tambours, des trom-

[1] Du Halde. *Desc. de la Chine*, t. II, p. 51.
[2] Barrow. *Voyage en Chine*, trad. par Castera, t. I, p. 168.
[3] Du Halde, t. II, p. 112.
[4] Barrow, t. II, p. 23.

pettes, des gongs, etc.[1]. Tous ces instruments, en grand nombre[2], se tiennent habituellement sur les derrières ou sur les côtés, dans tous les mouvements de troupes[3]. Si l'on s'en rapporte à des relations très-modernes, les exécutants qui se trompent dans leur partie reçoivent immédiatement des coups de bambou[4]. La musique joue lorsqu'un personnage considérable passe devant le corps militaire[5]. On sait que chez nous le tambour bat aux champs dans la même circonstance. Veut-on faire particulièrement honneur à un cortége, des sortes d'arcs de triomphe sont dressés pour son passage ; à chaque extrémité des rangées de soldats se trouve un corps de musique militaire[6]. Il ne paraît pas, au reste, que l'on apporte un choix bien délicat dans les pièces exécutées en pareille circonstance, car on les a trouvées semblables à celles qui, dans le pays, s'entendent d'ordinaire aux enterrements[7].

Les Chinois ont même pensé à se servir de la musique dans la guerre comme d'un moyen d'énerver le courage de leurs ennemis, tandis qu'ils l'employaient pour exciter le leur propre. Répandez, dit Yong-tcheng, parmi les ennemis quelques airs d'une mélodie voluptueuse qui leur amollisse le cœur, envoyez-leur des femmes pour achever de les corrompre.

[1] Du Halde. *Description de la Chine*, t. II, p. VI. — Staunton. *Voyage en Chine*, t. IV, p. 177.

[2] De Guignes. *Voyage à Péking*, t. II, p. 318.

[3] Young-Tching, traduit par Amiot. *Les dix préceptes adressés aux gens de guerre*, dans les *Mém. conc. les Chinois*, t. VII. Voir les planches, *passim*. Cet ouvrage n'est sans doute pas de Yong-tching, mais a été composé par ses ordres, et, selon la coutume chinoise, lui est attribué.

[4] *Gazette musicale* du 29 octobre 1843.

[5] Staunton, t. III, p. 16.

[6] Staunton, t. III, p. 89. — Huttner, p. 169.

[7] De Guignes. *Voyage à Péking*, t. I, p. 296, 318.

L'instrument en forme de conque dont on a parlé [1], est un instrument militaire dont on joue en plusieurs circonstances ; ainsi, à l'entrée dans une ville de personnages marquants, des soldats-musiciens se placent entre les créneaux, et font entendre des sons assez semblables à ceux des pâtres de la France lorsqu'ils rassemblent leurs troupeaux, mais qui ont, en général, peu d'agrément ; ces conques s'unissent quelquefois aux tam-tams pour sonner l'alarme [2].

A l'armée, les Chinois emploient, dit une relation toute moderne, *une sorte* de flageolet dont ils ne savent tirer qu'une seule note ; ils ont aussi *une sorte* de trombonne [3]. En donnant ces *sortes* de renseignements, on ne risque pas de se compromettre, mais tout cela n'offre pas en vérité une grande idée de la musique militaire des Chinois.

C'est au bruit du tam-tam ou du lo que se font la nuit les signaux qui doivent avertir les employés du gouvernement tant civils que militaires de ce qu'ils ont à faire [4] ; les Chinois possèdent donc une sorte de *langue musicale* [5], ce qui prouve, pour le dire en passant, que beaucoup de découvertes que nous croyons absolument neuves, existent non-seulement en germe, mais en rudiments assez avancés chez des peuples qui nous sont peu ou point connus.

C'est encore au moyen du lo que l'on règle le pas des hâleurs lorsqu'ils tirent des barques à la cordelle ;

[1] Au chapitre VIII, § 12, p. 195.

[2] De Guignes, t. II, p. 47, 76, 315.

[3] Stuart-Mackensie. *Sur la guerre actuelle de Chine*, relation insérée dans plusieurs journaux de 1841.

[4] Staunton. *Voyage*, t. III, p. 7.

[5] Une *langue musicale*, régulière et suffisante à tous les besoins, a été imaginée par François Sudre, en 1820.

des signaux particuliers leur apprennent s'ils doivent hâter ou ralentir le pas ou bien s'arrêter [1]. Souvent les hâleurs chantent eux-mêmes [2], et la musique semble alors adoucir la dureté de leur condition.

L'usage des chansons de tout genre remonte en Chine à la plus haute antiquité : les anciens empereurs avaient d'ordinaire en leur présence deux hommes dont l'un devait rendre compte au prince de tout ce qui se publiait en prose sur le gouvernement, l'autre recueillir les chansons et autres poésies qui couraient sur le même sujet [3]. Ces mêmes empereurs avaient aussi devant eux un homme dont l'emploi était de marquer leurs fautes et d'en tenir un mémoire exact. Antérieurement aux temps historiques, cette liste était, dit-on, fort courte.

Si la chanson, en Chine comme ailleurs, a quelquefois servi à jeter un ridicule mérité sur les grands, à humilier leur orgueil et à flétrir leurs vices, plus souvent encore elle a été la consolatrice des misères du peuple et une heureuse distraction dans les maux innombrables qui l'accablent en tout pays.

Les anciens empereurs Chun et Yu, Ouen-wang et Tcheou-kong avaient fait de petites chansons pour le labour, les semailles, les moissons et autres travaux de la campagne ; le respect qu'on a en Chine pour tout ce qu'a consacré une haute antiquité a perpétué l'usage d'en composer. Les plus grands empereurs en ont rimé

[1] HUTTNER. *Voyage en Chine et en Tartarie*, trad. de l'allemand par CASTERA, à la suite du *Voyage* de Staunton et Maccartney, t. V, p. 96. — BARROW. *Voyage*, t. I, p. 130.

[2] HUTTNER, p. 195.

[3] NIEN-NGAN, dans sa collection formée par ordre de KANG-HI, sous le titre de *Recueil impérial*, etc. (voy. p. 65), trad. du père HERVIEU, dans la *Descrip. de la Chine* de DU HALDE, t. II, p. 408.

de très-jolies, et les lettrés de toutes les dynasties ont aimé à se distinguer dans ce genre de poésie. Les recueils qu'on en a faits sont immenses. Les livrets destinés aux enfants et aux villageois sont pleins de chansonnettes morales, historiques, allégoriques et philosophiques de tout genre destinées à toutes les professions; et il y a toujours des lettrés qui en composent de nouvelles ou refondent les anciennes [1]. Il en résulte comme on l'a remarqué avec raison, que le peuple s'en amuse, et son attention est ainsi détournée des chansons licencieuses ou séditieuses [2]. Dès le temps d'Yao et de Chun, on disait que l'on jugeait des mœurs d'un peuple par les chansons qui avaient le plus de vogue.

Les chansons de table ne sont pas moins anciennes en Chine; celles qui sont restées servent même à constater un fait assez intéressant pour l'histoire privée des Chinois, c'est que depuis les Han jusqu'aux Yuen, c'est-à-dire depuis 202 jusqu'en 1206, ils ont eu connaissance du vin de raisin, qu'ils ont depuis délaissé, ce qui semble vraiment inexplicable. L'empereur Ouanti, de la dynastie Ouei, avait lui-même célébré le jus de la treille [3] avec un enthousiasme et une élégance qui l'eût fait chez nous comparer aux plus célèbres poëtes-buveurs de l'antiquité et des temps modernes.

Voici une chanson à boire traduite du chinois; son auteur n'est pas nommé, mais elle est assurément fort jolie. « Que m'importe que les diamants surpassent en éclat le cristal et le verre. Ce qui me flatte, moi, c'est que dans la boue même ils ne perdent rien de leur

[1] Le père Cibot, *traduction de quelques poésies chinoises*, dans le t. XIII des *Mém. conc. les Chin.*, p. 527, note à la suite de la neuvième pièce.

[2] Cibot. Là même.

[3] *Notice sur les raisins secs de Ha-mi*, dans les *Mémoires concernant les Chinois*, t. V, p. 481.

prix. De même le vin est aussi bon dans une tasse de terre que dans une coupe d'yu. Le vin porte la joie dans l'âme et l'épanouit. Plus je bois et plus je ris des vains soucis qui tourmentent les humains. L'empereur, pour être sur un trône, ne trouve pas le vin meilleur que moi. Et si l'innocence a quitté son cœur, il a beau en boire de plus exquis, cent rasades ne lui ôteront pas un remords. Les riches boivent pour charmer leurs ennuis, et moi pour étancher ma soif. Buvons, amis, buvons à tasse pleine; la joie de nos fêtes n'a jamais coûté un soupir à aucune vertu. A nos côtés s'asseyent l'amitié et la sagesse. La tasse à la main, écoutons leurs leçons. C'est à table que Chun reçut si souvent leurs couronnes. Buvons comme ce fils des siècles, comme lui nous serons couronnés [1]. »

La chanson sur le thé, composée au siècle dernier par l'empereur Khien-long, a été traduite et publiée en français [2]. « C'est, dit Voltaire [3], une chanson fort différente des nôtres; elle ne respire que la sobriété et la morale. Les chansonniers de bas étage, les seuls qui nous restent, n'en seraient pas contents. »

De même qu'en Europe, c'est souvent au bruit des instruments que s'annoncent dans les rues les marchands forains et autres coureurs, les diseurs de bonne aventure, par exemple, qui sont fort nombreux en Chine. Ils font connaître leur présence par le son criard d'une espèce de flûte [4] : les personnes qui veulent connaître leur

[1] CIBOT. *Trad. de quelques poésies*, p. 532. Je n'ai pas cité scrupuleusement la traduction de Cibot, qui sent un peu la paraphrase, mais je n'ai fait que resserrer le style.

[2] Par AMIOT, à la suite de l'*Éloge de la ville de Moukden*.

[3] VOLTAIRE. *Lettres indiennes et tartares à M. Paw, par un bénédictin*. Lettre VIII, p. 229. *OEuvres*, t. XLVIII, éd. Beuchot.

[4] Sans doute le ty; voyez chap. VIII, § 9, p. 183.

sort heureux ou malheureux, leur font signe de monter[1].

Nous avons vu, il y a un instant, que les hâleurs de bateaux avaient des chants particuliers ; les rameurs en ont aussi pour régler leurs mouvements et alléger ainsi leur travail ; on trouve une de ses chansons dans la musique de ce livre, nº 51. Le patron entonne en solo une phrase que l'équipage répète en chœur[2].

Le voyageur qui a recueilli cette pièce ajoute que, dans les instants où le silence profond qui régnait sur l'eau se trouvait momentanément interrompu par ce chant sans art répété à la fois et presque de la même manière par toute la flotte, on l'écoutait avec un plaisir extrême : c'est, du reste, une coutume universelle chez les matelots, de s'animer au travail par le chant. Il s'en faut que l'air qui vient d'être cité soit le seul familier aux matelots chinois ; ils en ont quantité d'autres ; ceux des provinces de Pé-ché-lée et de Schan-tong ont particulièrement plu aux Européens qui ont eu occasion de les entendre[3].

L'existence de ces airs prouve que les Chinois ont senti que, dans cette occasion, et peut-être aussi dans d'autres analogues, non seulement le chant était un amusement, mais qu'il captivait l'attention des travailleurs, donnait à leurs mouvements une parfaite simultanéité et en augmentait singulièrement la force.

Parmi les chansons populaires, il en est un grand nombre que l'on doit à des femmes poëtes, et, une chose fort remarquable, c'est que la plupart de ces poëtes femelles sont des courtisanes élevées, soit à Sou-chou-fou, soit à Hang-tchou-fou ; c'est dans ces deux villes

[1] MACCARTNEY. *Journal particulier*, dans BARROW, t. II, p. 322.
[2] BARROW, pl. XXII de son *Voyage en Chine*, trad. par CASTÉRA.
[3] HUTTNER. *Voyage en Chine*, trad. par CASTÉRA, p. 236.

qu'elles apprennent, dès la plus tendre enfance, à chanter, à danser, à jouer des instruments et à faire des vers [1]. Ces talents unis à la grâce et à la beauté en augmentent considérablement le prix, et l'on en voit qui se paient de 10,800 à 16,800 francs ; les plus remarquables sont achetées pour peupler les harem de l'empereur et des mandarins de première classe [2].

Ces bons Chinois qui, comme les peuples de tout temps et de tout pays, ne peuvent vraiment se divertir qu'en mettant de côté les règles de l'étiquette, se donnent quelquefois le plaisir de parties fines, et, dans ce cas, les gens de bon ton veulent avoir des musiciennes pour compagnes et complices de leurs joyeux délassements. On bannit alors toute cérémonie ; les beautés chinoises se placent à côté des convives et se chargent de leur présenter des tasses de breuvages délicieux, mais moins séduisants sans doute que leurs tendres regards, que leurs aimables agaceries. Bientôt elles chantent ou jouent de la flûte, et les talents qu'elles déploient achèvent d'enivrer tous les sens des auditeurs. Ces petites débauches doivent être d'autant plus goûtées des Chinois qu'elles ne peuvent être que fort rares et tenues extrêmement secrètes [3].

Après avoir vu la musique si intimément liée aux habitudes chinoises, on demandera peut-être de quelle estime jouissent, en général, les musiciens, ceux du moins qui ne chantent pas dans les pièces dramatiques, car j'ai déjà parlé du peu de cas qu'on faisait de ces derniers. A vrai dire, il paraît que l'usage n'est pas de beaucoup exalter la réputation de nos confrères chinois,

[1] HUTTNER. *Voyage en Chine*, p. 174.
[2] VAN BRAAM. *Voyage*, t. II, p. 116.
[3] Voy. BARROW. *Voyage*, t. I, p. 324.

mais sans doute ils sont, comme nous, de bons compagnons, et ne songent même pas à se fâcher si l'on cite la maxime d'un de leurs philosophes qui trouve que les poëtes, les peintres et les musiciens ressemblent aux champignons ; selon lui, pour un de bon, dix mille mauvais [1].

Pour terminer ce qui concerne l'exercice de la musique chez les Chinois, il reste à dire un mot de leur littérature musicale. Elle a été cultivée en Chine dès la plus haute antiquité ; un des livres sacrés, aujourd'hui perdus, avait la musique pour objet principal : c'était le yo-king ou livre sacré de la musique. Le père Ko, jésuite chinois, conjecture que lors du recouvrement des autres king, les bonzes Tao-ssée employèrent tout leur crédit pour empêcher celui-ci d'être mis au jour [2]. Mais cette hypothèse n'est fondée sur aucun fait ni sur aucun témoignage. Seulement, on sait que le Yoking contenait les cantiques chantés dans les cérémonies religieuses ; ce livre s'apprenait dans les écoles, et les musiciens étaient obligés de le savoir par cœur [3].

On doit singulièrement regretter l'anéantissement d'un si ancien ouvrage ; peut-être les Chinois trouvent-ils une compensation suffisante dans les autres produits de leur littérature musicale, qui paraît fort étendue ; l'on en peut juger par un recueil composé sous la dynastie des Ming, c'est-à-dire de 1369 à 1644, et qui fut donné au public pendant le règne de Ouan-ti, sous le titre de *Lu-tsou-tsan-kao*, ce qui signifie *Examen critique des livres de musique* [4].

[1] Cibot. *Pensées, maximes et proverbes, traduits du chinois*, dans les *Mém. conc. les Chin.*, t. X, p. 168.

[2] Ko. *Ess. sur l'antiquité des Chin.*, dans les *Mém. conc. les Chin.*, t. I, p. 46.

[3] Ko. Là même.

[4] Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 22.

Ce recueil, dont Amiot nous a fait connaître le contenu, renferme des extraits ou abrégés relatifs aux diverses parties de la musique disposés dans sept différentes sections; voici de quoi chacune d'elle se compose :

1° Six ouvrages écrits par ordre des empereurs, et dans lesquels on n'a employé que la partie la plus authentique des ouvrages sur la musique.

2° Quatorze ouvrages traitant à la fois de la musique et de la danse.

3° Vingt-six ouvrages contenant ce qu'il y a de plus essentiel à savoir sur l'ancienne musique, et l'examen critique de tout ce qu'en ont écrit les différents auteurs sous chaque dynastie.

4° Douze ouvrages traitant en particulier de l'usage du kin et du chê, depuis l'antiquité la plus reculée jusqu'au temps où ces livres ont été écrits.

5° Cinq ouvrages relatifs à la musique employée au palais impérial, en certaines circonstances spéciales, telles que l'exercice de la flèche, le festin solennel, etc.

6° Trois ouvrages concernant le calcul du diamètre et de la circonférence.

7° Trois ouvrages où il est traité des mesures employées pour la construction des *lu*, et, en général, de de toute sorte de mesures.

Par l'indication du contenu de cette grande compilation musicale, dans laquelle se trouvent rassemblés des extraits ou abrégés de soixante-neuf auteurs réputés les plus estimables dans la matière dont ils se sont occupés, on peut préjuger très-favorablement de la richesse musologique des Chinois. Il n'est pas inutile de remarquer ici que l'Europe ne possède point de re-

cueil tel que le *Lu-tsou-tsan-kao*. Un travail de cette espèce n'aurait, du reste, peut-être pas ici la même importance qu'en Chine, car la musique moderne des Européens, bien que ses principes fondamentaux soient immuables, varie presque à chaque instant dans une infinité de détails, tandis que la moindre innovation est répudiée et repoussée par les lettrés chinois, et s'ils l'admettent enfin, à leur corps défendant, c'est qu'elle s'est introduite imperceptiblement et a si bien pris pied qu'il ne serait plus possible de l'extirper.

Nous avons vu que l'empereur Kang-hi avait écrit ou fait écrire un traité de musique[1]. Son fils Yong-tching nous a conservé un précis de son opinion sur cette matière ; elle mérite d'être rapportée. « C'est au moyen des instruments, dit Kang-hi, que l'on a établi le rapport et la différence des tons entre eux. Malgré toutes les variations que le goût de l'époque leur fait subir, les rapports de tonalité restent constamment les mêmes. Ces rapports s'expriment par des nombres qu'il faut connaître, sans quoi l'on risque d'établir des suites de lu irrégulières et défectueuses. Ceux qui n'étudient la musique que dans les livres débitent de vains discours sur les propriétés numériques dont ils se préoccupent au point de négliger la tonalité même, dont ils ne daignent pas dire un mot. D'autre part, les praticiens, après avoir étudié la tablature de leur instrument, demeurent dans une ignorance complète à l'égard de l'origine du son et du fondement des rapports de tonalité.

« En fixant les règles de la musique, les anciens ont voulu, non seulement qu'elle fût convenable et bril-

[1] Voy. chapitre II, p. 92.

lante, ils ont aussi cherché à la rendre facile. Maintenant, au contraire, on s'enfonce dans des théories obscures ; plus on parle, plus la matière devient ennuyeuse ; et l'auteur finit ordinairement par prouver qu'il ne s'entend pas lui-même.

« C'est en étudiant la musique de l'époque où l'on vit que l'on arrive à se rendre compte de la musique ancienne. Or, en établissant le juste rapport des tons entre eux d'après les bons principes, on reconnaît que la musique des anciens était précisément la même que la nôtre. Les compositions qui, de nos jours, s'exécutent au palais impérial, se distinguent aisément des pièces vulgaires ; cependant, les auteurs ont opéré sur le même fonds et compris les règles tonales de la même manière. Il en est de même pour la musique antique[1]. »

Assurément, il est impossible de poser des principes plus sages, et je crois que les bons esprits de tous les pays ne sauraient mieux faire que de s'y conformer ; je déclare, pour mon compte, les adopter complétement, et partager tout à fait l'opinion de Kang-ki sur la manière dont on doit s'y prendre pour faire les recherches musicales. Ses critiques pourraient au reste s'appliquer à d'autres livres qu'aux ouvrages chinois ; mais elles concernent surtout ces derniers. En effet, s'il était permis de porter un jugement sur les traités de musique, dont Amiot nous a donné d'assez nombreux extraits, je n'hésiterais pas à dire qu'ils ne présentent la matière que d'une façon fort embrouillée ; une importance extrême attachée à des minuties ; du mysticisme ; des opinious fondées, non sur le raisonnement, mais sur je ne sais quelles tra-

[1] Yong-Tching. *Sublimissime famigliari istruzioni,* dans les *Mém. conc. les Chin.*, t. IX, p. 120 et suiv. passim. Voy. au surplus le premier *excursus.*

ditions ; jamais d'expériences nouvelles susceptibles de confirmer ou d'infirmer les anciennes; sans cesse d'interminables calculs pour arriver à des résultats à peu près insignifiants ; une pensée continuelle de compliquer la musique d'une foule de connaissances qui n'y ont qu'un rapport de circonstance et de position dépourvu de toute influence sur l'art lui-même : dans tout cela une confusion qui, sans prouver que l'esprit chinois manque de rectitude à beaucoup d'égards, annonce cependant du désordre dans les idées ; tels seraient les défauts qui choqueraient infailliblement tout Européen quelque peu exercé, et que ne compenserait pas suffisamment à ses yeux certain éclat de style, et la grâce de certaines formes sentencieuses habituelles aux écrivains de la Chine. Mais pour qu'une telle opinion fût réellement fondée, il faudrait avoir lu les ouvrages chinois en entier, et peut être même dans leur langue originale. Au reste, ces défauts reprochés ici aux musologues chinois, ne leur sont pas particuliers, ils s'étendent à tous les livres de cette antique nation, et pourraient également s'appliquer à une foule d'ouvrages anciens et modernes. Ce n'est que depuis une date relativement toute récente que nous possédons sur chaque branche des connaissances humaines des traités dans lesquels la méthode, la clarté et l'élégance ne laissent rien à désirer ; cette immense amélioration, dont l'utile influence s'étend aujourd'hui sur toute l'Europe, n'a pas, ce me semble, été suffisamment observée ; elle est cependant l'un des fruits les plus précieux de la philosophie française, un de ses bienfaits les plus immédiats et les plus incontestables.

CHAPITRE XI.

Danses et ballets des Chinois; exercices qui s'y rattachent.

La ligne de démarcation qui sépare la danse de la musique, tout en laissant ces deux aimables sœurs s'unir et s'entrelacer pour charmer à la fois nos yeux et nos oreilles, appartient à une époque fort rapprochée de nous; la distinction qui caractérise rigoureusement les attributions de chacune d'elles ne pouvait naître qu'au moment où l'art musical, pris en lui-même, ayant vu ses limites de plus en plus reculées, il devenait absolument nécessaire d'en élaguer tout ce qui n'était pas portion intégrante et essentielle. La danse, quoique demeurée, relativement à la musique, dans une sorte de dépendance, a cessé d'être considérée comme une de ses parties constitutives; elle est devenue l'objet d'une étude toute spéciale. On n'a divisé la matière que lorsque l'on a reconnu, sinon l'impossibilité, au moins la très-grande difficulté à un même individu d'en posséder toutes les branches à un degré satisfaisant. Pareille chose était déjà arrivée à Rome sous les empereurs, mais alors ce n'étaient pas les progrès de la musique, c'étaient ceux de la danse qui avaient amené la séparation [1].

Dans les contrées où les deux arts, objets de nos recherches, sont encore dans l'enfance, n'ont fait que peu de progrès ou ne les ont faits que dans un certain sens, ils demeurent invariablement unis; un

[1] Voy. De l'Aulnaye. *De la saltation théâtrale, ou recherches sur l'origine, les progrès et les effets de la pantomime chez les anciens*, in-8, Paris, 1790.

même personnage danse et s'accompagne de sa propre voix ou d'instruments plus ou moins complets ; quelquefois de l'une et l'autre manière ; par la même raison, un seul et même maître enseigne à la fois la musique et la danse. Cela est si vrai qu'en France, sous le règne de Louis XIV, qui, comme on le sait, est mort en 1715, la plupart des violonistes étaient en même temps *maîtres à danser* [1].

A cet égard, les idées des Chinois sont conformes à celles de tous les autres peuples, et chez eux la danse a toujours été considérée comme une dépendance immédiate de la musique [2], en rapportant d'ailleurs à la première tout ce qui tient à l'art de la pose, du geste et de la grâce dans tous les mouvements du corps.

Le caractère *ou*, correspondant à notre mot *danse*, n'éveille point dans l'esprit des Chinois l'idée de sauts, de gambades ou de pirouettes, mais celle de l'expression des sentiments, sans le secours de la parole, et par le seul moyen de gestes et d'évolutions exécutés avec méthode et précision [3]. Les danses chinoises sont donc, ainsi que celles de toute l'Asie, essentiellement mimiques, et les pensées exprimées par ces danses, ainsi que par la musique qui sert à en régler le mouvement, sont en général graves ou voluptueuses. Il paraît, au reste, que les plus anciennes danses chinoises consistaient dans le tableau des *travaux du labourage*, des *joies de la moisson*, des *fatigues de la guerre*, des *plaisirs de la paix*, etc. [4]

[1] Furetierre. *Dictionnaire universel*, art. *Violon*.
[2] Amiot. *Supplément au mém. sur la mus. des Chinois*, manuscrit de la Bibliothéque Richelieu à Paris.
[3] Amiot. Là même.
[4] *Essai sur la langue et les caractères chinois*, dans les *Mém. conc. les Chin.*, t. IX, p. 374, note 31.

Ce n'est pas que les Chinois ne possèdent aussi des danses qui dépendent principalement de la vigueur et de l'agilité des membres ; tout au contraire, nous verrons bientôt qu'ils connaissent et pratiquent fort habilement la danse saltatoire et ballatoire, les tours de force et d'adresse en tout genre, le funambulisme, la palestre, et autres exercices gymnastiques; mais tous ces arts ne sont pas mis sur le même rang que la mimique ; ils ne viennent que de loin après.

Ainsi que la musique, la danse a été en usage chez les Chinois dès l'époque la plus reculée de leur empire, et, conformément au génie de ces peuples, on reconnaît que, dès lors, des règles hiérarchiques avaient été imposées à cet égard. Ainsi, l'on sait que, dans l'antiquité, le nombre des danseurs était prescrit et déterminé pour les différents ordres de l'État, particulièrement en ce qui concerne les cérémonies en l'honneur des ancêtres. Au palais de l'empereur, on exécutait huit danses différentes dans chacune desquelles figuraient huit personnages, ce qui faisait un chœur de soixante-quatre danseurs ; les rois de provinces avaient six danses de six danseurs, en tout trente-six personnages ; les princes et ministres, quatre danses de quatre danseurs, en tout seize ; enfin, les lettrés, deux danses de deux danseurs, total quatre ; aussi Kong-fou-tsée [1] attaque-t-il vivement l'orgueil d'un ministre qui, sous le prétexte d'avoir eu un roi de Lou parmi ses ancêtres, n'étant lui-même que simple gouverneur de province, se permettait huit danses et huit danseurs. Si l'on tolère cette violation des rites, ajoutait le philosophe, est-il une faute ou un abus que

[1] NOEL et PLUQUET. *Livre des sentences,* dans les *Livres classiques de l'empire de la Chine,* t. III, p. 42.

l'on ne doive pardonner? Dans nos idées, il nous semble que Kong-fou-tsée aurait pu réserver son indignation pour une tout autre circonstance, mais il n'en est pas de même chez les Chinois, et c'est précisément pour cela que nous citons ce trait qui prouve quelle importance on attachait et l'on attache encore, en Chine, à la danse dans ses rapports avec le cérémonial.

Les danseurs ne pouvaient, en ces temps antiques, être accompagnés par d'autres instruments que par le kin et le tambour [1]; à une autre époque, on faisait usage de l'yao, et, la musique finie, on dansait au son de tous les instruments. La direction de la danse était confiée à des docteurs en musique [2].

On ne sait que le nom des danses usitées sous les premières dynasties; nous les reproduisons ici d'après Amiot, parce que ces dénominations ont toujours quelque intérêt, quoique, au fond, elles ne nous apprennent rien de précis. Ces danses, que devaient apprendre les fils de l'empire, étaient au nombre de huit: 1° La *Porte des nues*, en l'honneur des esprits célestes; 2° la *Grande tournante*, employée lorsque l'empereur offrait les sacrifices sur l'autel rond; 3° la *Simultanée*, lorsqu'il les offrait sur l'autel carré; 4° la *Cadencée*, l'une des plus gracieuses, dit-on, de l'antiquité chinoise, usitée dans les sacrifices aux quatre sortes d'astres; 5° la *Vertueuse*, danse grave et remplie de majesté, destinée à honorer les esprits des montagnes et des rivières; 6° la *Bienfaisante*, en l'honneur des ancêtres femmes; 7° la *Grande guerrière*, en l'honneur des ancêtres hommes, destinée à exciter des transports bel-

[1] Dans le même *Livre des sentences*, p. 40.

[2] Li-Koang-ty, traduit par Amiot, dans Grosier. *De la Chine, ou Description générale de cet empire*, t. VII, p. 382.

liqueux, ou à célébrer quelque victoire; 8° l'*Agitation des eaux* servait dans les sacrifices aux esprits terrestres et à la fête des ancêtres, lorsque l'on célébrait les neuf principales vertus : en pareil cas, la danse se variait de neuf manières, et la musique était, en conséquence, formée de neuf parties [1]; elle imitait, dit-on, le mouvement des eaux agitées par un doux zéphyr [2]. De ces différentes danses, la quatrième paraît avoir été la plus en vogue; on l'employait même quelquefois préférablement à la danse propre de la cérémonie [3].

Les philosophes chinois font de ces danses l'éloge le plus magnifique, observant qu'en toute chose, grande ou petite, les anciens empereurs prenaient pour guide la belle et simple nature dans les règles qu'ils établissaient [4]. C'est ce qui a fait dire que, d'après les danses et la musique de chaque règne, on peut juger du mérite des souverains [5].

Le plus ancien ballet connu est celui dont la description a été conservée dans un dialogue entre Kong-fou-tsée et Pin-mou-kia [6]; il datait du règne de l'empereur Ou-wang, et avait été, dit-on, composé par lui, ainsi que la musique qui servait à le diriger [7]. Il jouit pendant longtemps de la plus haute réputation. Quand on saura en quoi il consistait, l'on pourra se faire une idée des anciennes danses chinoises, et l'on reconnaîtra qu'elles étaient réellement pleines de sens et de gravité.

[1] Li-Koang-ty, traduit par Amiot, dans Grosier, t. VII, p. 392 et 393.
[2] Compan. *Dictionnaire de danse*, art. *Chinoises*, p. 57.
[3] Li-koang-ti, dans Grosier, t. VII, p. 394.
[4] Yu-Tsu, dans le *Livre des sentences*, trad. de Noel et Pluquet, t. III, p. 17.
[5] De l'Aulnaye. *De la saltation théâtrale*, p. 38.
[6] Reproduit par Amiot, dans sa trad. de Li-koang ti, et inséré dans le *Dictionnaire de danse*, p. 63.
[7] Là même.

Les danseurs paraissaient sortant du côté du Nord ; ils représentaient Ou-wang, qui, né dans une des provinces septentrionales de l'empire, marcha vers le midi et y séjourna quelque temps. C'était la première partie du ballet.

Dans la seconde, les danseurs, changeant subitement l'ordre dans lequel ils s'étaient d'abord montrés, figuraient par leurs attitudes, leurs gestes et leurs évolutions, une bataille rangée, et combattaient en vainqueurs et en vaincus : c'était Ou-wang livrant combat à Tcheou-wang, dernier empereur de la dynastie des Kang, et remportant la victoire. Les mouvements des danseurs représentaient alors, les soins, les attentions, la vigilance et l'activité des sages ministres sur lesquels le vainqueur se déchargea du poids des affaires.

Dans la troisième partie de cette pantomime, les danseurs s'avançant encore plus vers le sud, représentaient la marche de Ou-wang, qui, après la défaite de son rival, se porta au midi de l'empire, soumettant dans sa route les provinces qui ne l'avaient pas encore reconnu pour leur légitime souverain.

Dans la quatrième partie, les danseurs se rangeaient en ligne pour rappeler les limites assignées à l'empire par le vainqueur, puis, sans quitter leur place, ils faisaient quantité d'évolutions sur eux-mêmes, et offraient ainsi l'idée de la force et de l'habileté de Ou-wang, figurant les peines qu'il éprouva et les travaux qu'il entreprit pour se rendre maître de l'empire.

La cinquième partie avait pour objet de montrer Tcheou-kong-tong et Kao-koung-che, l'un à la droite, l'autre à la gauche du vainqueur, l'aidant par leurs conseils, leur activité et leur sage administration à porter le fardeau du gouvernement.

Dans la sixième partie, les danseurs, immobiles *comme des montagnes*, selon l'expression chinoise, tenant en main le kan, offraient l'image du repos des peuples et du souverain, lorsque, l'ordre étant rétabli partout, chaque province du céleste empire venait offrir des hommages de respect et de soumission à son chef suprême. Pendant que les danseurs demeuraient ainsi en repos, on chantait un cantique qui a été conservé; la pensée principale exprimée par la musique et la poésie peut se résumer en cette belle sentence : *Le ciel vous voit, gardez-vous d'avoir un cœur pervers*[1].

On peut juger d'après cette description très-abrégée que, dès l'époque de Ou-wang, qui vivait plus de onze siècles avant l'ère vulgaire, les Chinois possédaient une danse en quelque sorte *historique*, et des actions mimiques destinées à retracer le souvenir des grands événements.

Les anciens Chinois avaient six autres danses dont l'invention remontait aux premiers temps de la monarchie, et que l'on appelait les *petites danses*, par ce qu'on les apprenait dès la plus tendre jeunesse; les cinq premières tiraient leur nom de quelque objet que le danseur tenait en main pendant qu'il agissait, et se nommaient : 1° danse du *drapeau*, 2° des *plumes*, 3° du *foang-hoang*, 4° de la *queue de bœuf*, 5° du *dard* ; la sixième prenait le nom de danse de l'*homme*, parce qu'elle s'exécutait les mains libres [2].

Ces danses étaient spécialement attribuées aux sacrifices offerts dans le but d'inviter les esprits à venir assister aux fêtes. La première se pratiquait pour les esprits de la terre et des moissons; les danseurs te-

[1] LI-KOANG-TI, trad. par AMIOT, dans GROSIER, t. VII, p. 398.
[2] LI-KOANG-TI, p. 382.

naient en main des bandelettes de différentes couleurs. La seconde appelait les esprits des quatre parties du monde ; les danseurs portaient des plumes blanches fixées au bout d'une baguette. On exécutait la troisième, celle du foang-hoang, oiseau mystérieux dont j'ai déjà eu occasion de parler, dans les temps de sécheresse ; les danseurs tenaient une baguette ornée de plumes de cinq couleurs. La cinquième des petites danses servait à honorer les esprits des montagnes et des rivières; on tenait en main une sorte de dard appelé *kan*. Enfin, la danse de la queue de bœuf, ainsi nommée parce que les danseurs tenaient à la main une sorte de queue de bœuf, et la danse de l'homme, s'exécutaient dans des circonstances analogues.

Parmi ces danses, celle du dard, celle des plumes, et surtout celle de la queue de bœuf, avaient, à ce qu'il paraît, une importance particulière ; il se pourrait que la cérémonie dans laquelle on fait à plusieurs reprises claquer des fouets au pied du trône impérial [1], fut un reste de la dernière. Dans celle-ci, un nombre indéterminé de danseurs était dirigé par quatre maîtres, mandarins inférieurs, qui avaient sous leurs ordres deux gardes-queue, deux scribes chargés de recueillir tout ce qui concernait les usages de cette danse, deux surnuméraires et vingt élèves [2]. Les maîtres étaien aussi chargés de surveiller l'enseignement de la musique et des danses des autres royaumes, en particulier des royaumes de l'est, et il y avait, à cet effet, un maître spécial qui était toujours étranger. Lorsqu'il venait du dehors des gens instruits dans les danses

[1] HUTTNER. *Voyage en Chine et en Tartarie*, à la suite du *Voyage* de Staunton, trad. par Castéra, t. V, p. 144.

[2] LI-KOANG-TI, trad. par AMIOT, dans GROSIER, t. VII, p. 386.

de leur pays, l'empereur chargeait les maîtres de veiller à tout ce qui les concernait. Ces danseurs étrangers étaient employés au palais, et mettaient surtout leurs talents en œuvre lorsque l'empereur donnait des repas de cérémonie aux ambassadeurs [1]. On verra que cette dernière coutume ne s'est pas tout à fait perdue [2].

La danse du dard avait deux maîtres, mandarins inférieurs; deux gardes-dard, deux scribes et vingt disciples. Cette danse offrait une particularité assez singulière; à la tête des danseurs s'en tenait un qui demeurait immobile, tandis que les autres faisaient leurs évolutions; mais bientôt son tour venait, et c'était alors le chœur des danseurs qui restait dans l'immobilité [3]. A cette danse se rattachait celle où l'on remplaçait les dards par des haches. Kong-fou-tsée ne trouvait pas la danse du dard tout à fait digne de son approbation; elle lui semblait trop guerrière, et l'air sauvage qui l'accompagnait était, selon lui, susceptible d'inspirer la cruauté. Il préférait la danse des plumes, qui n'avait rien de farouche, et contenait d'ailleurs en elle la danse du dard. Au palais, les fils de l'empereur étaient seuls admis à figurer dans la danse des plumes [4].

A l'époque où ces danses brillaient de leur plus vif éclat, l'empereur chinois avait un moyen assez singulier pour témoigner aux vice-rois ce qu'il pensait de leur manière de gouverner les peuples confiés à leurs soins : les danses que l'on exécutait à leur présentation à la cour étaient nombreuses et fort développées si le vice-roi avait gouverné avec modération et sagesse; si,

[1] Li-koang-ti, trad. par Amiot, dans Grosier, p. 387.
[2] Huttner. *Voyage en Chine*, p. 171.
[3] Li-koang-ti, traduit par Amiot, p. 389.
[4] Le même, p. 390.

au contraire, il avait mal gouverné, elles étaient courtes et en petite quantité ; de telle sorte que l'on jugeait du mérite d'un gouverneur de province par les fêtes et les danses auxquelles donnait lieu sa présence à la cour de l'empereur.

Voici, au reste, quelques usages qui s'observaient dans les danses anciennes; ils étaient empruntés à la danse de Ou-wang, dont j'ai parlé plus haut.

Longtemps avant que l'action commençât, on battait le tambour, dans la crainte, disent les auteurs chinois, que l'auditoire ne fût préoccupé de sentiments étrangers à celui qu'on voulait inspirer. Les danseurs faisaient d'abord trois pas en avant, se mettant dans l'attitude la plus convenable pour se concilier l'attention des spectateurs. Le début était toujours accompagné d'une musique lente, qui, sans doute, allait en augmentant, puisque, lorsque le ballet s'achevait, tous les musiciens jouaient ensemble dans un mouvement précipité; les danseurs se retiraient en toute hâte, apparemment pour ne pas refroidir l'intérêt, porté au plus haut degré.

Les instruments employés dans les anciennes danses étaient le kin et le tambour[1], l'yao[2], instrument doux propre à inspirer la paix et la tranquillité de l'âme, et qui est, comme on le sait, une flûte droite à trois trous, du genre de notre galoubet; enfin le kao, qui avait donné son nom à une danse particulière. Le kao avait à peu près la forme de notre chiffre 2, ou d'un S renversé ; le danseur le tenait à la main, et l'on a tout lieu

[1] *Livre des sentences*, trad. par Noel et Pluquet. p. 40.

[2] L'*yao* doit être le même que l'*yo* ; voy. chap. VIII, § 8, p. 181. Il se pourrait aussi que ce fût l'un des *siao* indiqués soit au même endroit, soit § 7, p. 177. Peut-être encore l'yao ou siao et le kao étaient-ils un seul et même instrument ; voy. p. 16.

de présumer que c'était un instrument de percussion. Quelquefois aussi, ces danseurs portaient de petits boucliers accompagnés d'une clochette. Arnaud semble croire que le kan et le mao étaient des instruments de musique usités dans les danses [1]; on a vu plus haut que c'était tout autre chose.

Le souvenir des danses anciennes a de tout temps excité les regrets des philosophes chinois. Il paraît, en effet, qu'en les instituant, les anciens sages avaient voulu qu'elles fussent la reproduction des actions naturelles de l'homme, et offrissent toujours un sens moral caché sous une allégorie facile à saisir. Les danseurs baissaient la tête, ils la levaient vers le ciel, ils allaient à droite, à gauche, ils avançaient, reculaient, s'arrêtaient, tournaient, et leurs gestes, leurs attitudes, leurs évolutions, leurs regards, tendaient à faire passer dans l'esprit des spectateurs l'idée de tout ce qu'ils voulaient représenter. Ces danses historiques et morales se perdirent peu à peu, et, dès le temps de Kong-fou-tsée, les danseurs, oubliant la partie la plus noble de leur art, ne se proposaient plus d'autre but que de suivre la cadence musicale de l'air joué pour diriger leurs mouvements : *On appelle cela danser!* disait tristement le philosophe.

L'exercice même de la danse était autrefois singulièrement honoré par les Chinois : nous avons vu l'empereur Ou-wang, celui précisément qui a donné son nom à la danse décrite plus haut, danser en présence des vieillards [2]. Il était naturel que les fils de l'empereur imitassent leur père; aussi voit-on qu'à ces temps

[1] ARNAUD. *Analyse d'un* Mémoire sur les danses, dans ses *œuvres*, t. II, p. 46.

[2] Voy. ch. II, p. 54.

antiques les héritiers du trône eux-mêmes étaient les danseurs en titre du palais impérial. Des mandarins veillaient sur eux et leur remettaient en main les instruments, les armes ou autres objets qu'ils devaient tenir en dansant.

Les enfants des princes et des plus hauts personnages imitaient naturellement ceux du souverain ; ils se réunissaient au palais, dans une salle située à l'Orient : selon les saisons, ils s'exerçaient tantôt aux danses *kan-ko* et *ouan-ou*, qui exprimaient les actions des guerriers et les manœuvres militaires ; tantôt aux danses *yu* et *yo*, qui représentaient les habitudes paisibles des lettrés. La saison d'automne était plus particulièrement destinée à l'étude de la musique et de la danse ; on tâchait de connaître le goût, les inclinations et la facilité de chacun des élèves, pour leur assigner le genre de danse dans lequel ils pouvaient mieux réussir[1] ; au printemps, l'on exécutait à la fête des ancêtres les danses que l'on avait étudiées.

Au corps des danseurs du palais était attaché un *maître de la petite musique* (ce qui rappelle les *petits violons* de Louis XIV) chargé spécialement d'assigner à chaque danseur la place qu'il devait occuper ; il était assisté d'un petit mandarin qui enseignait à battre convenablement le tambour pendant les danses. Des maîtres surnuméraires veillaient à ce que les élèves distinguassent bien toutes les parties de la mesure, à ce qu'ils conservassent à chaque danse son véritable caractère. On faisait d'abord des répétitions particulières, puis une répétition générale dans laquelle le maître de la grande musique faisait corriger, retrancher ou ajouter

[1] Li-koang-ti, trad. par Amiot, dans Grosier. *De la Chine*, etc., t. VII, p. 384.

ce qu'il jugeait à propos. Des surnuméraires de second ordre exerçaient chaque jour les danseurs; le son du tambour servait à les convoquer; ceux qui ne se rendaient pas immédiatement à l'appel étaient punis de leur paresse d'une manière assez étrange : on leur faisait boire une tasse de vin, debout, en présence de tout le monde. S'ils paraissaient prendre peu de goût aux arts qui leur étaient enseignés, les maîtres avaient le droit de les frapper [1].

Il paraît que la plupart de ces usages dataient de la dynastie des Tcheou, qui régna de 1122 à 255. Ils se perdirent en grande partie sous les dynasties suivantes; les danses cessèrent d'offrir des tableaux susceptibles d'élever l'âme et d'occuper dignement les esprits sérieux, et peu à peu prirent un caractère de volupté et d'immodestie contre lequel nous avons déjà vu les moralistes faire de vaines réclamations.

Malgré cela, les danses continuèrent de figurer dans les cérémonies pratiquées en plusieurs occasions au palais impérial, et notamment dans la fête à la gloire des ancêtres, qui se célèbre avec le plus auguste appareil; en cette solennelle occasion, les danseurs expriment par leurs gestes et attitudes les sentiments dont le souverain doit être pénétré en venant accomplir, en l'honneur de ses aïeux, les devoirs imposés par la piété filiale [2].

L'usage qu'avaient autrefois les fils de l'empereur de danser en présence de la cour ne s'est pas non plus entièrement perdu, et l'on voit encore, en 1719, sous le règne de Khang-hi, un des fils de ce monarque, qui, âgé d'une vingtaine d'années, exécute devant l'empe-

[1] Li-koang-ti, trad. par Amiot, p. 385.
[2] Amiot. *De la musique des Chinois*, p. 182.

reur et tous les personnages rassemblés au palais, une danse dans laquelle les mouvements sont d'abord presque insensibles, le danseur semblant à peine remuer; puis ils vont petit à petit s'accélérant, et finissent par être vifs et précipités [1]. On a vu [2] que l'empereur Khian-long, déjà avancé en âge, dansait en présence de sa mère pour égayer les vieux jours [3] de celle-ci, qui, ayant été reçue au palais en qualité de *fille à talents*, était peut-être habile danseuse; il paraît cependant que son talent principal était pour la déclamation [4].

Parmi les mandarins employés au palais impérial, il en est dans les fonctions desquels entre celle de danser en présence de l'empereur. Dans ce cas, il ne s'agit aucunement de danses destinées à montrer l'agilité des jambes; ce sont, au contraire, des actions mimiques pleines de gravité et de convenance locale. Je vais tâcher de donner l'idée d'une de ces danses. Les mandarins s'avancent deux à deux, font des bras et des pieds quelques mouvements réglés par une musique analogue; ils tournent sur eux-mêmes sans changer de place; enfin, lorsque chaque couple a terminé ses gestes, ses poses et ses évolutions, il fait le salut d'honneur et se retire [5]. Le but de cette cérémonie n'est autre chose qu'un hommage adressé à l'empereur; les mouvements cadencés des bras et des jambes annoncent que les dan-

[1] Bell. *Voyage de Pétersbourg à Péking par la Sibérie, fait en 1719, par ordre de Pierre I,* à la suite de la traduction du *Voyage de Barrow*, par Castera, t. III, p. 291.

[2] Voy. chap. II, p. 97.

[3] Amiot. *Mort et funérailles de l'impératrice-mère,* dans les *Mém. conc. les Chin.*, t. VI, p. 352.

[4] Amiot. *Mort et funérailles*, etc., p. 365.

[5] Van Braam-Houckgest. *Voyage de l'ambassade de la compagnie des Indes orientales hollandaises vers l'empereur de la Chine, en 1794 et 1795,* publié par Moreau de Saint-Merry, t. I, p. 312.

seurs mettent à la disposition du souverain toute leur activité physique et morale, et s'engagent à veiller constamment sur la conservation de ses jours. Ces mandarins-danseurs sont tous vêtus d'une manière uniforme ; d'élégants colliers à gros grains leur descendent sur la poitrine ; leur costume diffère seulement par le bouton qui orne leur bonnet; ce bonnet est couvert d'une soie écrue très-fine, et à sa partie postérieure, se trouve une sorte de rebord qui tombe sur les épaules de celui qui le porte. Ils forment un corps qui se recrute parmi les fils des premiers mandarins de l'empire. Instruits de bonne heure dans l'art militaire, ils doivent connaître parfaitement le maniement de l'arc et de la flèche ; leur corps, nommé *chi-ou*, se divise en trois classes : 1° les yu-chin ou gardes-portes de l'intérieur du palais ; ils ont au bonnet le bouton de corail rouge et se tiennent sans cesse auprès de l'empereur, lui formant une espèce d'escorte privée ; 2° les tin-chin, dont le bouton est bleu foncé, gardent les portes extérieures ; 3° enfin, la troisième classe, dont le bouton est blanc terne, accompagne l'empereur lorsqu'il fait des courses de longue haleine[1]. On peut reconnaître ici une grande analogie avec certains emplois existant encore aujourd'hui dans quelques cours d'Europe ; tels sont les chambellans, gentilshommes de la chambre, gardes de la manche, gardes de la porte et autres; seulement, dans nos contrées, on n'exige pas que les courtisans qui remplissent ces charges soient d'habiles danseurs ; ce serait cependant fort souvent la partie la plus utile de leurs fonctions, et celles dont ils s'acquitteraient le mieux.

Ainsi qu'aux musiciens, il est arrivé parfois aux

[1] VAN BRAAM. *Voyage*, t. I, p. 313.

danseurs d'être élevés au rang de mandarins, en vertu de décision souveraine [1], et sans doute au grand scandale des censeurs de l'empire.

Dans les occasions ordinaires, un chœur de danse paraît être d'une douzaine d'exécutants, et, dans ce cas, il y a nombre égal de musiciens [2]; mais au palais impérial, dans les grandes solennités, on compte quelquefois les danseurs par centaines [3]. En général, les danses en chœur sont presque entièrement mimiques; les danseurs font des gestes, prennent différentes postures, tournent sur eux-mêmes sans changer de place, et tous ces mouvements sont quelquefois fort divertissants [4].

Il y a aussi des pas *solo*, et alors il arrive souvent que le danseur accompagne ses mouvements d'une chanson et marque la mesure par quelque moyen en rapport avec la danse exécutée; ainsi, dans une danse militaire on se sert d'une flèche et d'un bouclier [5]; souvent aussi le danseur s'accompagne lui-même en chantant, et, pour ce qui concerne les Chinois, cet usage ne doit pas étonner; la danse étant composée de mouvements toujours calmes et bien arrêtés, il n'en saurait résulter une agitation et une fatigue semblables à celles dont nos danseurs paraissent accablés après avoir exécuté leurs pas.

Il paraît même qu'à une époque ancienne l'usage de chanter en dansant était général, et l'on cite comme une exception la danse de Ouwang, dans laquelle il y avait des chanteurs placés dans le fond de la salle qui

1 HUTTNER. *Voyage en Chine*, p. 149.
2 BELL. *Voyage de Pétersbourg à Péking*, p. 227.
3 STAUNTON. *Voyage de Maccartney*, t. III, p. 314.
4 BELL. *Voyage de Pétersbourg*, etc., p. 227.
5 BELL. *Voyage*, p. 253.

se faisaient entendre pendant que les danseurs agissaient[1].

Nous avons déjà vu[2] que c'est seulement dans des cas particuliers, et par une faveur toute spéciale, que ceux des Chinois qui ont des danseuses ou chanteuses, en un mot, ce qu'ils appellent *filles à talent*, à leur service, les font entendre hors de leur famille; cependant un voyageur attaché à l'ambassade russe en 1719, prétend avoir vu au palais impérial la danse de deux jeunes filles[3] qui chantaient et dansaient au son des instruments; mais il est à croire que sa vue, qui était mauvaise, l'aura trompé; il n'avait vu sans doute que des jeunes gens ou des castrats habillés en femmes.

Au reste, c'est de Sou-chou-fou, de cette ville dont les Chinois expriment la délicieuse situation en disant que *le paradis est dans les cieux* et *Sou-chou-fou sur la terre*, que sortent les artistes en tout genre; cette cité est l'école des poëtes, des comédiens, et surtout des danseurs et prestidigitateurs des deux sexes[4]. Ils sont ordinairement achetés encore enfants par des *impresarj*, qui les exercent à leur art dès les plus tendres années[5].

Au palais impérial on profite de la facilité de réunir des danseurs de différentes parties de l'Asie pour obtenir de la variété dans les spectacles dansants. Chaque nation paraît avec son costume et s'accompagne des instruments de musique et des chants qui lui sont propres. Il est bien à regretter que l'on ne possède pas

[1] LI-KOANG-TI, trad. par AMIOT, dans le *Dict. de danse*, p. 65. — Voyez plus haut, p. 340.

[2] Voy. chap. X, p. 315.

[3] BELL. *Voyage de Pétersbourg*, etc., p. 254.

[4] HUTTNER. *Voyage en Chine et en Tartarie*, traduit et imprimé à la suite du *Voyage de Maccartney*, t. V, p. 171.

[5] TRIGAULT. *Expeditio christiana apud Sinas*, lib. I, p. 24.

en collection les instruments mis en œuvre en pareille occasion. Il paraît au reste que la plupart de ces danses asiatiques se rapprochent de celles des Russes et des Polonais, et même leur ressemblent beaucoup [1]. Plusieurs sont agréables et présentent de gracieuses attitudes; le nombre des instruments est immense, les airs sont d'habitude lents et plaintifs; on y trouve quelque similitude avec les airs des montagnards écossais, la mesure y est du reste observée avec une parfaite exactitude [2].

On exécute aussi au palais impérial des ballets dans lesquels les danseurs paraissent par centaines vêtus de longues tuniques uniformes de couleur olive; ils forment, au moyen de lanternes polychromes, des figures de tout genre et particulièrement des caractères chinois [3]. Cette idée de former des lettres au moyen de lanternes a été souvent imitée au grand opéra de Paris. Les habitudes de précision ordinaires aux Chinois rendent chez eux ces sortes de représentations fort agréables, et la musique dont ils les accompagnent n'excite pas moins d'intérêt [4].

Les représentations mimiques sont fort communes en Chine, et ont lieu, pour l'ordinaire, comme celles des tragédies et des comédies, c'est-à-dire, durant les repas ou à leur suite [5]. Dans ces pièces, on représente toujours les mauvais génies revêtus d'habits étroits comme les nôtres [6].

On a conservé la relation d'un singulier ballet-pan-

[1] HUTTNER. *Voyage en Chine et en Tartarie*, p. 148.
[2] STAUNTON. *Voyage*, t. III, p. 314.
[3] STAUNTON. *Voyage de Maccartney*, t. III, p. 314.
[4] HUTTNER. *Voyage en Chine*, p. 147.
[5] TRIGAULT. *Expeditio christiana apud Sinas*, lib. IV, p. 389.
[6] HUTTNER. *Voyage en Chine*, p. 197.

tomime représenté au palais impérial à la fin du siècle dernier. L'action dramatique avait lieu à la fois sur trois théâtres superposés. C'était un spectacle allégorique, et, autant que les spectateurs purent en juger, le mariage de la terre et de l'Océan. La terre offrait, d'une part, la variété de ses productions et de ses habitants; on voyait apparaître sur le théâtre des dragons, des éléphants, des tigres, des aigles, des autruches, puis des chênes, des pins et d'autres arbres de toute espèce. L'Océan ne demeurait point en reste et répandait abondamment les richesses de son empire, c'est-à-dire des baleines, dauphins, marsouins, des vaisseaux, des rochers, des coquillages, des éponges, des coraux. Ces animaux et autres objets étaient représentés par des acteurs déguisés qui jouaient parfaitement bien, chacun remplissant son rôle d'une manière admirable[1]. Les poissons ne pouvant nager sur le théâtre, on voyait en dessous les pieds de ceux qui en portaient le simulacre; mais, en somme, tout cela se faisait avec beaucoup d'ordre[2]. Lorsque les productions terrestres et maritimes se furent pendant longtemps agitées séparément, formant de chaque part un cercle distinct, tout se réunit et s'avança sur le devant du théâtre; après quelques évolutions, on s'écarta, tant de droite que de gauche, pour faire place à la baleine, qui paraissait commander à tous. Celle-ci s'avança jusque sur le bord du théâtre et vis-à-vis de la loge de l'empereur; puis, de sa gueule ouverte, elle lança dans le parterre une masse d'eau qui aurait rempli plusieurs tonneaux, mais qui disparut promptement au moyen de trous pratiqués dans le plancher et destinés à la faire

[1] Maccartney. *Journal particulier*, cité par Barrow, t. I, p. 341.
[2] Huttner. *Voyage en Chine*, p. 151.

écouler. Ce coup de théâtre obtint parmi les Chinois qui étaient présents le plus grand succès, et de nombreux applaudissements annoncèrent assez que c'était, à leurs yeux, un chef-d'œuvre d'invention et de talent[1]. Tout ce spectacle offrait une sorte d'abrégé du monde, il dura presque toute une après-midi [2], et n'était pas dépourvu d'une certaine variété, mais il était constamment accompagné par une musique des plus bruyantes qui le rendit très-fatigant pour les Européens [3].

L'exercice de la lutte, qui est avec le saut l'un des plus anciens jeux gymnastiques, est fort en usage parmi les Chinois. Pour augmenter l'intérêt de ces jeux dans lesquels la victoire doit nécessairement être disputée, on fait volontiers, au palais de l'empereur, lutter des Chinois contre des Tartares. Tantôt les lutteurs ne portent que de simples caleçons de toile [4] ; tantôt ils sont entièrement mais légèrement vêtus [5], ce qui n'empêche pas leurs longues robes et surtout leurs grosses bottes de gêner leurs mouvements et de leur être fort incommodes [6]. Les lutteurs en Chine ne combattent habituellement que deux à la fois, courant l'un sur l'autre de chaque extrémité du cirque, et luttant quelquefois cinq minutes consécutives avant que la victoire se décide. Au reste, leur manière de lutter n'offre rien d'extraordinaire ; chacun cherche à soulever de terre son adversaire, pour ensuite le laisser retomber à plat, ce à quoi les Chinois réussissent de temps en temps, déployant en cette occasion avec beaucoup d'adresse tout

[1] Maccartney, dans Barrow, t. I. p. 342.
[2] Staunton. *Voyage de Maccartney*, t. III, p. 317.
[3] Huttner. *Voyage en Chine*, p. 151.
[4] Bell. *Voyage de Péterbourg à Pékin*, p. 290.
[5] Huttner. *Voyage en Chine*, p. 147.
[6] Staunton. *Voy e de Maccartney*, t. III, p. 313.

l'effort de leurs muscles. C'est le plus souvent un croc-en-jambe qui termine l'affaire; dès lors tout combat cesse [1], et le vainqueur se prosterne devant le trône impérial ou devant le personnage pour lequel a lieu la fête.

Lorsque l'on disputait ainsi la victoire de la lutte en présence de l'empereur Kang hi, si l'un des lutteurs était meurtri par son adversaire ou faisait une chute fâcheuse, l'empereur lui envoyait aussitôt un cordial; mais, ce qui est bien plus remarquable et prouve les bons sentiments de ce monarque, c'est que, s'il s'apercevait que le combat devînt trop acharné, il ordonnait la séparation des deux adversaires [2]. Il paraît que les Chinois et Tartares, qui font ces exercices en présence de l'empereur, ont tous le rang de mandarins de guerre [3].

D'autres jeux analogues sont aussi fort en usage au palais impérial : ainsi, l'on figure des combats entre des personnages armés de lances, de haches de bataille, de bâtons, de fléaux, etc., dont les acteurs se servent avec beaucoup d'habileté [4]. Cet usage remonte à une très-haute antiquité; à ces époques reculées, les danseurs paraissaient l'arc et la flèche en main, rangés dix par dix ou cinq par cinq [5].

Les Chinois simulent encore d'autres combats dans lesquels on les voit paraître couverts de peaux de tigres, armés de flèches, divisés en deux troupes, qui d'abord semblent vouloir disputer la victoire, puis se réconcilient et finissent par danser ensemble [6]. Ce qui est

[1] Bell. *Voyage*, p. 290.
[2] Bell. Là même.
[3] De Guignes, *Voyage à Péking*, t. I, p. 423. —Voyez plus haut.
[4] Là même.
[5] Li-koang-ti, trad. par Amiot, dans Grosier, t. VII, p. 383.
[6] Bell. *Voyage de Pétersbourg*, etc., p. 290.

tout à fait plaisant, c'est que dans ces innocents combats, les cavaliers sont montés sur des chevaux de carton. Peut-être ces danses où l'on porte des flèches et des boucliers [1] sont-elles le reste d'anciennes danses [2]; peut-être aussi sont-elles beaucoup plus modernes et originaires de Tartarie.

On représente en plein air des combats plus complets, des sortes de petites guerres dans lesquelles des artifices sont dirigés d'un parti sur l'autre avec un bruit imitant celui des plus gros mousquets, voire celui de l'artillerie de manière à produire une complète illusion [3]. C'est ici le lieu de remarquer que les Chinois n'ont point d'égaux dans la pyrotechnie, et composent des feux d'artifices dont les nôtres ne sauraient donner l'idée; je n'ai pas à m'occuper de ces sortes de divertissements, qui ne tiennent à mon sujet que par la musique bruyante dont ils sont accompagnés. On trouvera dans Grosier tout ce qui a été recueilli à cet égard de plus important [4].

Si de tous ces combats simulés, on passe aux exercices d'adresse, aux sauts périlleux et autres représentations de même genre, on trouvera que les sauteurs et les funambules chinois ne sont pas moins habiles que ceux d'Europe, et à de certains égards les nôtres ne les sauraient égaler [5]. Ainsi, personne mieux qu'eux ne s'entend à se promener, sauter, danser sur un fil d'archal, à monter sur une échelle en équilibre, en passant à travers les échelons, et à se tenir sur d'au-

[1] Bell, *Voyage de Pétersbourg à Péking par la Sibérie, fait en 1719 par ordre de Pierre I*, p. 253.

[2] Voyez page 341.

[3] Van Braam Houckgest, *Voyage*, t. I, p. 326.

[4] Grosier. *De la Chine*, t. VII, p. 200 et suiv.

[5] Huttner. *Voyage en Chine*, p. 150.

tres corps légers balancés en l'air [1]. Ils doivent cette habileté, ainsi que celle qu'ils montrent pour les divers tours d'escamotage ou de prestidigitation à la persévérance qu'ils apportent en toute chose et à un exercice continuel commencé dès la plus tendre enfance. Toutefois, une grande partie de l'agrément des tours de légèreté, de voltige, d'adresse se perd par suite du mauvais système qu'ont les exécutants de garder souvent leurs grosses et lourdes bottes, dont la semelle n'a pas moins d'un pouce d'épais [2].

Toutes les espèces de sauteurs, danseurs, funambules, jongleurs, prestidigitateurs et autres sortes de baladins paraissent être singulièrement dans les goûts chinois; les gens riches entretiennent des troupes de ce genre, pour s'en divertir à la fin de leurs repas, surtout lorsqu'ils invitent leurs amis [3]; ceux à qui leur fortune ne permet pas cette dépense en font venir qui se louent pour la journée. D'un autre côté, les rues et places publiques sont souvent encombrées par la foule, qui contemple avec intérêt et admiration ces singuliers exercices, dont mon plan me force à m'occuper, puisqu'ils se rattachent immédiatement à la danse, dont je suis l'histoire en même temps que celle de la musique.

Les Chinois aiment particulièrement les troupes composées d'enfants formés de bonne heure à ces divers exercices, et les paient fort cher [4].

Tout en laissant de côté les divers tours consistant, par exemple, à jongler avec des couteaux pointus,

[1] STAUNTON. *Voyage de Maccartney*, t. III, p. 312.
[2] MACCARTNEY. *Journal particulier*, dans BARROW, t. I, p. 243.
[3] TRIGAULT. *Exped. christ. ap. Sin.*, lib. IV, p. 389.
[4] Georges Thomas STAUNTON. *Code pénal de la Chine*, trad. en Anglais, puis de l'anglais en français par Renouard de Sainte-Croix, t. II, p. 249.

avaler des épées, monter nu-pieds à une échelle dont les degrés sont formés de lames tranchantes, danser sur des pointes de glaives, etc., et en ne s'attachant qu'à ceux dans lesquels le corps du danseur doit prendre une position inusitée, on pourrait faire un fort long et fort singulier recueil, où seraient décrites des attitudes et des opérations extrêmement étranges; j'ai examiné un grand nombre de dessins faits sur les lieux, soit par des Chinois, soit par des Européens, dans lesquels des tours d'adresse et d'équilibre sont représentés; mais comme ils n'étaient pas accompagnés d'explications, je craindrais trop de me tromper en hasardant des interprétations conjecturales; je me bornerai donc à indiquer quelques tours d'adresse rapportés par des témoins oculaires.

On a vu, par exemple, un homme couché sur le dos passer ses jambes par dessous ses épaules, prendre avec ses pieds un gros vase de terre, le jeter en l'air, le recevoir, le tourner et retourner en tous sens, et faire ainsi au moyen des pieds une sorte d'exercice déjà fort difficile à faire avec les mains. Le même jongleur renouvela ensuite ces tours en se servant d'un tambour, puis d'une table large et haute d'un mètre trois décimètres[1].

Un autre jongleur, se tenant dans la position que je viens de décrire, pose sur la plante de ses pieds une échelle de six degrés, dont l'extrémité inférieure est disposée de manière à porter à plat. Un enfant de sept à huit ans, grimpe aux échelons, et, assis sur celui d'en haut, prend diverses postures, et fait des gesticu lations de toute sorte, tandis que l'homme tourne l'échelle sur ses pieds, soit dans un sens, soit dans

[1] Trigault. *Exped. Christ. ap. sin.*, p. 389.

l'autre. L'enfant, en montant ou en descendant le long de l'échelle décrit des sinuosités; de telle manière que les différentes parties de son corps se trouvent alternativement sur les deux faces de l'échelle [1].

Voici un autre tour plus extraordinaire encore qui eut lieu en présence des ambassadeurs anglais et hollandais. Un énorme vase de terre du poids de plus de soixante kilogrammes, fut placé sur les pieds d'un jongleur couché comme les deux précédents; il le fit tourner tantôt sur le côté, tantôt en le culbutant, et toujours avec la plus grande vitesse. Au bout d'un certain temps, on plaça dans le vase un enfant tel que celui que nous voyions il y a un instant monter à l'échelle; ainsi posé, il commença par faire des signes de respect à l'empereur, vers lequel était tourné l'orifice du vase; il grimpa ensuite sur les bords, gagna le haut, s'y assit, prenant quantité d'attitudes diverses, se laissant quelquefois pencher sur le bord qu'il tenait de ses mains, et égayant cet exercice par mille petites mines enfantines [2]. Une autre fois le vase figurait une bouteille de 84 centimètres en hauteur, ayant une largeur diamétrique de 5 décimètres à sa base; l'enfant fit du gouleau le théâtre de ses jeux, et mit son corps et ses petits membres dans les postures les plus extraordinaires. Il se glissa ensuite la tête la première dans le vase, et en sortit en se pliant d'une manière effrayante. S'il eût fait le moindre faux mouvement, la chute du vase l'aurait écrasé aussi bien que l'homme qui le soutenait [3].

Il n'est pas rare de voir des enfants qui grimpent à

[1] Van Braam. *Voyage*, t. I, p. 221.
[2] Van Braam. *Voyage de l'ambassade*, etc., t. I, p. 221.
[3] Huttner. *Voyage en Chine*, p. 149.

un bambou de douze à quinze mètres de haut, et qui, arrivés au sommet, se balancent, prennent diverses postures et font différents sauts [1]. Tantôt on les voit se tenir debout, soit sur un pied, soit sur l'autre, soit enfin sur la tête : quelquefois, saisissant le bambou avec les mains, ils étendent le corps de manière à former presque un angle droit, et restent ainsi un temps considérable. Ordinairement, dans ces sortes de tours, un homme tient le bambou par en bas, et quelquefois le fixe à sa ceinture; le succès dépend beaucoup de lui, ce qui est facile à comprendre; aussi a-t-il toujours les yeux sur les mouvements de l'enfant [2].

C'est ici le lieu de mentionner une gymnastique fort singulière, appelée cong-fou; elle fait partie de la religion des bonzes tao-ssée. En réunissant, dit Amiot, toutes les postures et attitudes des comédiens, des danseurs, des sauteurs et des figures académiques, on n'aurait pas la moitié de celles qu'ont imaginée les Tao-ssée [3]. En effet, on les voit dans les dessins qui ont été envoyés en Europe, prendre les postures les plus singulières et les plus fatigantes ; la plus extraordinaire consiste à se maintenir sur le ventre et la poitrine, les jambes et les cuisses, d'une part, le cou et les bras de l'autre, détachés de la terre de telle manière que le corps forme presque un demi-cercle : remarquez qu'en même temps, les yeux, les lèvres, la langue doivent être dans une situation convenue, soit d'immobilité, soit d'un mouvement régulier. Ajoutez que toutes ces postures ne constituent pas seulement

[1] Maccartney. *Journal particulier*, dans Barrow, t. I, p. 343.
[2] Bell. *Voyage*, p. 269.
[3] Amiot. *Notice du Cong-fou des bonzes Tao-ssée*, dans les *Mémoires concernant les Chinois*, t, IV, p. 443.

une pratique religieuse, les bonzes tao-ssée, qui sont aussi médecins, y rattachent divers principes relatifs, surtout à la circulation du sang, et prétendent tirer de ces attitudes bizarres et de cette immobilité insolite des moyens d'hygiène et de thérapeutique.

Si vous consultez les auteurs de relations sur le mérite réel des Chinois dans les tours de force et d'adresse, les uns vous diront qu'ils y sont d'une habileté extrême et surpassent même les Indiens, et à plus forte raison les Européens [1]; d'autres, au contraire, prétendront que, dans la prestidigitation, les tours de force et d'adresse, le funambulisme, l'équitation et la palestre, ils sont inférieurs, non-seulement aux premiers, mais encore aux seconds [2]; enfin, il s'en trouvera qui déclareront tous les talents de cette espèce et les représentations qui en résultent d'un genre si pitoyable, qu'ils auraient peine, en Europe, à trouver des spectateurs quelconques [3].

Les Chinois connaissent les marionnettes; ils en construisent de fort jolies, et les habillent très-élégamment. Au palais impérial, les eunuques qui les dirigent avec beaucoup d'habileté, s'entendent fort bien à contrefaire leur voix et à en varier les inflexions. Dans les farces qu'ils leur font jouer, on reconnaît des rôles analogues à ceux de nos arlequins et de nos polichinelles [4]. Ces petits personnages représentent souvent des actions dramatiques fort semblables à celles du même genre dont nous amusons nos enfants; c'est,

[1] Trigault. *Exp. christ. ap. Sin.*, p. 389. — Huttner. *Voyage en Chine*, p. 150.

[2] Maccartney. *Journal*, dans Barrow, t. I, p. 343, 345. — Barrow, *Voyage*, t. I, p. 376.

[3] Van Braam. *Voyage de l'ambassade hollandaise*, etc., t. I, p. 309.

[4] Huttner. *Voyage*, p. 143.

par exemple, une princesse infortunée retenue dans un château, et qu'un chevalier vient délivrer en combattant des bêtes féroces, d'épouvantables dragons, etc.; il attaque tous ces monstres, les détruit, et en est récompensé en recevant la princesse pour épouse; on célèbre alors le mariage par des joûtes, tournois et autres divertissements [1].

Il paraît que les Chinois entendent suffisamment la mécanique pour faire exécuter par des sortes d'automates divers mouvements assez difficiles; en voici un exemple : dans un divertissement que donnait dans sa maison un riche eunuque du palais, et auquel assistaient quelques-uns des premiers missionnaires, on vit un enfant qui, après avoir dansé pendant quelque temps avec beaucoup de grâce et d'habileté, sembla tout à coup se laisser tomber à terre; mais à peine y posa-t-il les mains que l'on vit tout à coup sortir du sol la statuette en plâtre d'un autre enfant, qui, au moyen d'un ingénieux mécanisme, répéta, en se servant de ses mains, les figures que le premier avait représentées avec ses pieds; puis, tombant à son tour par terre, l'automate se releva bientôt pour danser et lutter d'adresse avec le véritable danseur, déployant tant de grâce et de précision que l'on eût pu croire que l'un et l'autre jouissaient également de l'intelligence et de la vie [2].

Le nom donné aux ombres *chinoises* prouve leur origine; elles paraissent en Chine dans de magnifiques lanternes dont j'ai parlé plus haut [3].

Comme j'ai mentionné dans ce chapitre presque tous les divertissements des Chinois, j'en terminerai le ta-

[1] MACCARTNEY, dans BARROW, t. I, p. 337.
[2] TRIGAULT. *Exped. christ. ap. Sin.*, p. 389.
[3] Voyez chap. x, p. 291.

bleau en disant qu'ils aiment avec passion les combats d'animaux. Il ne paraît pas qu'ils aient aucune idée de ceux des taureaux, des ours, des chiens, etc., mais ils se plaisent singulièrement aux combats des coqs ; les grands les regardent comme trop vulgaires, et font combattre des cailles qui s'attaquent avec un acharnement surprenant, et avec une telle fureur que la mort seule mettrait fin au combat si l'on ne séparait les adversaires. Les spectateurs font en ces occasions des paris aussi considérables que ceux des Anglais [1]. Les enfants imitent toujours en petite proportion ce qu'ils ont occasion de voir, et d'ailleurs la nature humaine n'a que trop de proclivité à se plaire au mal et à la destruction ; aussi ont-ils imaginé d'instruire des insectes à leur donner le spectacle de combats acharnés; ils se servent, à cet effet, d'une espèce de sauterelle ou de grillon; ces petits animaux, excités l'un contre l'autre, s'attaquent si furieusement que, s'étant une fois saisis, ils ne lâchent prise qu'en emportant, chacun de leur côté, l'un des membres de l'ennemi [2].

Le jeu de la *murra*, qui paraît être l'un des plus anciens du monde, se retrouve en Chine où il est un des plus en usage dans le peuple [3].

Du reste, on se tromperait fort si l'on supposait que tous ces divertissements soient renfermés dans le palais impérial et dans les maisons des grands et des riches; les rues des grandes villes chinoises possèdent comme les nôtres tous les genres de spectacles forains, tels que jongleurs, escamoteurs, charlatans, sorciers

[1] Bell. *Voyage de Pétersbourg à Péking*, etc, p. 232.
[2] Barrow. *Voyage en Chine*, t. I, p. 268.
[3] De Guignes. *Voyage à Péking*, t. II, p. 310. — Sur le jeu de la *murra*. Voy. le septième *excursus* du troisième livre.

et diseurs de bonne aventure, farceurs, sauteurs, danseurs, hommes incombustibles, animaux savants, etc.[1], semblables d'ailleurs à tout ce que l'on a vu en Europe en ce genre; en sorte que, depuis les éléphants du palais impérial, qui font la révérence aux étrangers qui viennent les visiter, jusqu'aux souris dansantes et faisant mille tours d'adresse, les oisifs de Pékin peuvent, comme ceux de Paris, trouver une facile distraction et un emploi peu fatigant de leurs journées.

D'après tout ce qui vient d'être dit, on a pu reconnaître que les Chinois ont pour la danse, et pour tous les divertissements qui s'y rapportent, beaucoup plus de goût que leur gravité habituelle ne le ferait supposer; il est naturel que ce goût s'éveille de bonne heure chez eux, car c'est dès l'âge de treize ans que les livres canoniques des Chinois recommandent l'étude de la danse qui se lie à celle de la musique; ces exercices se poursuivent jusqu'à l'âge de vingt ans[2]; fort souvent d'ailleurs, on doit devancer l'âge marqué, non-seulement pour les danseurs de profession, mais même pour les simples amateurs qui, d'ailleurs, ont, dès la plus tendre enfance, mille occasions de voir toute sorte d'exercices mimiques, saltatoires et gymnastiques. On peut en juger par l'idée, pour nous fort singulière, de ce jeune vice-roi de douze ans auquel fut présenté l'un des missionnaires français; le petit prince n'eût rien de plus pressé que de l'engager à lui donner un échantillon de la danse européenne, fantaisie à laquelle le bon jésuite se prêta de la meilleure grâce[3].

D'ailleurs, les usages chinois exigent impérieuse-

[1] Barrow. *Voyage*, t. I, p. 161, et toutes les relations.
[2] *L'École des enfants*. trad. par Noel et Pluquet, t. VII. p. 49.
[3] Trigault. *Expeditio christiana apud Sinas.*

ment une étude particulière de maintien et de grâce, indispensable chez le peuple le plus cérémonieux de l'univers; les salutations de tout genre que l'on se fait à propos de rien, les mille attentions que l'on est obligé d'avoir les uns pour les autres dans les relations sociales, l'étiquette sévère qui établit une foule de distinctions dans les honneurs dûs à chacun selon son rang et sa dignité, rendent indispensable une grande habitude de tenue à laquelle on puisse reconnaître de prime-abord l'homme bien élevé. Les leçons qui apprennent ce qu'il faut savoir à cet égard ne sont point données par des maîtres de danse proprement dits, ce sont des instituteurs peu habiles sous le rapport littéraire, qui se chargent de ce soin : ils montrent à faire une révérence de bonne grâce et à propos, à offrir et à recevoir civilement une tasse de thé, à se donner dans la démarche, dans le tour du bonnet et dans le manége de l'éventail, un air de politesse qui dénote l'homme de bon ton[1]. En cela, et dans tout le reste, les philosophes chinois recommandent comme la chose la plus essentielle de donner aux formes de la politesse l'air le plus aisé et le plus naturel[2].

Quant à la danse proprement dite, peut-être les Chinois s'exerçent-ils quelquefois à cet art dans l'intérieur de leurs familles, mais l'enceinte de la maison est la limite du divertissement; la jeunesse des villes et des campagnes ne connaît aucunement ces réunions où l'on s'assemble pour danser et s'exercer à des jeux de force ou d'adresse. On pourrait penser que cela naît en partie de ce que chez eux les périodes

[1] *Traité d'éducation*, trad. du chinois, dans Duhalde, *Description de la Chine*, t. II, p, 265.

[2] *Livre des sentences*, trad. par Noël et Pluquet, t. III, p. 17.

hebdomadaires ne sont point marquées par un jour de repos; ni l'antique religion des Chinois, ni celle que les bonzes leur ont apportée, ne font un devoir religieux de la cessation du travail pendant un jour pris sur un certain nombre d'autres. Les fêtes qui se rencontrent dans l'année chinoise ne sont pas, à cet égard, une compensation suffisante[1], et lorsque ces fêtes arrivent, aucune loi n'impose l'oisiveté comme une des marques de leur célébration.

Les Chinois forment bien quelquefois des sortes de parties de plaisir et se réunissent en grand nombre dans des maisons de plaisance où se trouvent des théâtres et des musiciens, danseurs, bateleurs, etc.; il y a, dans les dépendances de l'édifice, des jardins, des canaux, des parcs, des bosquets; tout enfin paraît ne rien laisser à désirer pour le plaisir; cependant on abandonne aux mercenaires le soin de faire l'agrément des fêtes; on ne se divertit pas entre soi, on ne se réunit pas pour danser ou faire de la musique, et dans ces assemblées, toutefois, dit la relation, la galanterie n'est pas épargnée, *mais il faut que cela se fasse avec beaucoup de discrétion*[2].

Du reste, si en Chine les habitudes ont mis beaucoup d'entraves aux relations des hommes avec les femmes dans la vie de société, en ce pays comme dans tous les autres, les danseuses de profession ont exercé sur certains hommes une influence qu'explique et que justifie à quelques égards la grâce voluptueuse et excitatrice de leurs mouvements cadencés. L'empereur Chun-ti, qui régnait au quatorzième siècle, finit par

[1] BARROW. *Voyage en Chine*, t. I, p. 258.
[2] PINTO. *Voyages*, cités par BONNET-BOURDELOT, *Hist. de la Mus.*, t. I, p. 129.

voir ses forces physiques et ses qualités morales successivement affaiblies et définitivement anéanties par suite du goût qu'il avait pris pour une troupe de jeunes danseuses introduite et établie à sa cour [1]. Ces jeunes beautés, venues du Thibet, exécutaient divers jeux auxquels l'empereur prenait part et dans lesquels il devint fort habile. Elles paraissaient quelquefois en chœur de seize; et, dans ce cas, voici quel était leur costume : leurs cheveux, divisés en tresses, tombaient négligemment sur leurs épaules; une sorte de bonnet d'ivoire, travaillé à jour avec une extrême délicatesse, n'empêchait pas d'apercevoir la partie des cheveux qu'il maintenait; elles portaient une robe à manches larges et pendantes, une jupe brodée en soie sur fond de damas rouge, et par dessus le tout, une espèce de casaque légère [2]. Il s'en faut que l'idée que l'on peut se faire de cet habillement soit dépourvue d'élégance et de grâce. C'était le premier ministre de Chun-ti qui avait imaginé d'entourer le roi de cette lascive cohorte dans la vue d'augmenter sa faveur et son pouvoir en détournant le souverain des soins du gouvernement; il n'eût pas de peine à y réussir, et le pauvre Chun-ti mourut détrôné en 1370.

L'idée de ce ministre n'était pas nouvelle, et déjà, au temps de Kong-fou-tsée, nous avons vu [3] le roi de Lou s'éloigner de la route de sagesse dans laquelle ce illustre philosophe l'avait quelque temps dirigé, séduit qu'il fut par une troupe de jeunes beautés également habiles dans la musique et dans la danse, envoyées par le roi de Tsi son rival.

[1] Voy. chap. II, p. 79.
[2] De Mailla. *Hist. de la Chine*, t. IX, p. 607.
[3] Voy. ch. II, p. 59.

On voit qu'à l'égard de la danse et des divertissements relatifs, les Chinois ne sont pas fort arriérés quant au fond; ici comme ailleurs, ils ont précédé la plupart des peuples qui nous sont connus; mais ils sont demeurés stationnaires, et l'art, bien loin de faire des progrès, s'est arrêté de bonne heure et paraît même avoir rétrogradé. On en peut juger par les paroles de Kong-fou-tsée qui ont été rapportées plus haut; il faut toutefois remarquer que les regrets de ce sage ne partaient que du point de vue philosophique; il trouvait que l'art manquait le but moral, mais il n'attaquait pas le talent des artistes.

Si maintenant nous examinons en quoi les danses chinoises peuvent différer de celles des autres peuples qui nous sont connues, et surtout des nôtres, nous n'y trouvons véritablement qu'un point de dissemblance fort important sans doute; c'est précisément ce sens moral, ce caractère profond que regrettait Kong-fou-tsée. Les Chinois ont été réellement les seuls peuples qui aient considéré la danse d'une façon aussi élevée, et cette manière d'envisager le bel art de se faire comprendre sans le secours de la parole a bientôt perdu chez eux son principal caractère, pour n'être plus qu'un exercice agréable propre seulement à contenter les yeux et même peut être à satisfaire l'esprit, mais non à élever l'âme et à inspirer à l'homme l'amour de ses devoirs et l'envie d'imiter les grands exemples de vertu dont les annales humaines offrent quelquefois le tableau.

Quant à la danse, considérée simplement comme art de se mouvoir avec grâce, je pense que nous n'avons pas assez de renseignements sur ce sujet pour en porter un jugement bien motivé; les danses prétendues chinoises

que l'on a introduites sur les théâtres d'Europe, ne sauraient nous offrir à cet égard aucune idée précise, car, à l'exception d'une disposition convenue appliquée à certains mouvements du corps, tout y est de l'invention de nos maîtres de ballets. Le système de ceux-ci paraît, du reste, reposer sur une opinion fort juste qu'ils se sont faite de la danse chinoise, en ne considérant point les jambes comme agent principal dans l'exercice de l'art ; en effet, les mouvements imprimés à cette partie du corps s'écartent peu de ceux qu'amènent les accidents de la démarche ordinaire, tandis que les mouvements de la tête et des bras, les positions variées et subites que prend le corps, sont marquées et continues. Ce système est, sous plusieurs rapports, favorable à la composition des chœurs de danse ; mais pour des yeux européens, les exécutants doivent, en ce cas, ressembler bien plutôt à des soldats faisant l'exercice, qu'à des danseurs proprement dits.

J'ai eu sous les yeux une collection de dessins exécutés en Chine[1], et représentant la danse de la fête de l'agriculture ; comme le moindre changement dans la position des différentes parties du corps est rigoureusement indiqué, les attitudes sont nombreuses, mais peu variées ; chaque couple de danseurs tient en main un instrument de jardinage, bêche, houe, fourche, etc., et le place en diverses situations avec des mouvements préfixés ; il est fort rare que les pieds cessent entièrement de poser à terre ; néanmoins, une entrée de ce genre mériterait d'être imitée sur nos théâtres, et ne pourrait manquer d'y être favorablement accueillie.

Les exercices de force, tels que le saut et la palestre, ne semblent pas avoir été étudiés avec assez de soin

[1] Elle est à la Bibliothèque de Paris, rue Richelieu.

pour être jamais sortis de l'enfance. Quant aux autres exercices dépendants de la danse, tels que le funambulisme, l'équilibrisme et les tours d'adresse, qui consistent à vaincre de vaines difficultés créées à plaisir, il n'en faut parler que comme l'on parle du limon dont se trouve parfois chargé à quelque distance de la source pure et limpide d'où il était sorti, un ruisseau vers lequel ont abouti plusieurs affluents vaseux et corrompus.

C'est sans doute la prompte dégénérescence de l'art, l'oubli des bases morales sur lesquelles il reposait et les abus de tout genre que l'on en a fait, qui l'ont singulièrement rabaissé dans les opinions des Chinois. Autrefois ils ne craignaient pas d'émettre une opinion qui rappellerait chez nous les maîtres à danser et à chanter de M. Jourdain[1]; ils disaient que la danse était, avec la musique, la plus importante de toutes les affaires[2]; et cependant, dès une époque fort reculée, leurs philosophes, sans blâmer absolument l'usage de la danse, la mettent au rang de ces inutiles divertissements, de ces spectacles dangereux que le disciple de la sagesse traite toujours avec mépris[3]. C'est être, à mon avis, bien sévère.

Si certains philosophes chinois ont fait quelques observations sensées relativement à la passion désordonnée des spectacles, il n'a pas manqué non plus de prétendus sages qui, allant beaucoup plus loin, ont prétendu proscrire, non-seulement l'abus, mais l'usage. Tel fut ce jeune écrivain qui, à peine sorti des bancs, comme a soin de nous l'apprendre le bon missionnaire

[1] Voyez MOLIÈRE. *Le Bourgeois gentilhomme*, acte I, sc. 2.
[2] COMPAN. *Dictionnaire de danse*, art. *Chinoises* (danses).
[3] *Livre des sentences*, traduit par NOEL et PLUQUET, t. IV, p. 343.

qui nous a transmis ce fait, se donna le plaisir de déclamer contre les spectacles avec une véhémence extraordinaire, les comparant « à ces feux d'artifice capables seulement de captiver l'attention des désœuvrés, qui exposent et avilissent ceux qui les tirent, fatiguent les yeux délicats du sage, occupent dangereusement les âmes oisives, peuvent tuer ou blesser les femmes et les enfants qui, par imprudence, les regardent de trop près, donnent plus de fumée et de puanteur que de lumière, ne laissent à leur suite qu'un dangereux éblouissement et causent souvent d'horribles incendies[1] ».

On voit que ce n'est pas seulement en Europe que l'on se déchaîne contre les spectacles; le goût sans cesse plus vif que montrent les Chinois pour ces sortes d'amusements, prouve assez que toutes ces inopportunes déclamations produisent à peu près le même effet chez eux que chez nous, et que, loin de condamner les spectacles, les hommes les plus austères doivent simplement désirer qu'ils ne soient pas uniquement une école de plaisir, mais un instrument de morale et de civilisation.

CHAPITRE XII.

Des peuples qui ont adopté la musique des Chinois.

Il est aisé de comprendre qu'un peuple depuis longtemps civilisé ait en quelque sorte obligé ses voisins à

[1] *Essai sur la langue et les caractères chinois*, dans les *Mém. concernant les Chin.*, t. VIII, p. 288.

l'imiter en beaucoup de choses et surtout dans les arts, car les connaissances que leur existence suppose ne peuvent exister qu'en germe parmi des nations incultes; les peuples plus avancés en introduisant alors leurs idées artielles dans une contrée, ajoutent seulement à son acquis, et ne sauraient apporter de changement à ce qui n'existe point. La musique de la Chine a donc été naturellement adoptée par les Tunkinois et par les Cochinchinois, depuis longues années tributaires du céleste empire; il paraît que chez ces derniers, elle est cultivée avec un certain succès; des voyageurs, peu enthousiastes de la musique des Chinois, parlent avec éloge de celle qu'ils entendirent dans la Cochinchine; ils mentionnent de rondes à refrain, qui leur semblèrent avoir beaucoup de mélodie [1]. La musique chinoise a dû être adoptée par les Tartares, qui ont également admis la plupart des usages bons ou mauvais des peuples vaincus par eux; mais il est plus remarquable que le Japon, qui, dès une époque très-reculée, jouissait des bienfaits d'une civilisation assez avancée, et que la guerre seule a mis en contact avec les Chinois, n'ait pas possédé un système musical à lui propre. Cela est d'autant plus surprenant qu'on accorde en général aux Japonais une belle imagination, une pénétration vive et un talent rare pour exciter, émouvoir et enflammer les passions au moyen de l'éloquence et de la poésie [2].

Rien n'est plus pathétique, plus fini et d'une élo-

[1] HUTTNER. *Voyage en Chine*, p. 233.

[2] DE CHARLEVOIX. *Histoire et description générale du Japon, où l'on trouvera tout ce qu'on a pu apprendre de la nature et des productions du pays, du caractère et des coutumes des habitants, du gouvernement et du commerce, des révolutions arrivées dans l'empire et dans la religion; et l'examen de tous les auteurs qui ont écrit sur le même sujet*, 1736, t. I, p. 58.

quence plus vraie que les discours de leurs orateurs, disent les missionnaires qui les ont entendus, et il n'est pas rare de voir tout un auditoire fondre en larmes en écoutant un discours où sont mises en jeu les passions du cœur humain, dont ils connaissent admirablement les ressorts [1].

Il en est de même de la poésie, pour laquelle les habitans du Japon montrent un goût excessif, se plaisant à chanter dans un enthousiasme poétique, leurs dieux, leurs héros, leurs grands hommes [2]. Cette poésie a des grâces particulières que l'on voit surtout briller dans les pièces de théâtre, car c'est aux œuvres dramatiques qu'ils donnent la préférence [3].

Malgré ces heureuses dispositions, ils n'ont aucunement songé à se faire un système musical, à cultiver leur voix, à perfectionner leurs instruments [4]. Les relations écrites sur les lieux disent sans périphrase que la musique des Japonais est fort insipide ; qu'ils n'ont ni voix ni méthode [5], que l'assemblage de leurs instruments est un véritable charivari [6].

A l'égard de la forme de ceux-ci, elle est évidemment la même qu'en Chine : on voit dans des figures envoyées du pays des chê à dix, à treize et à quinze cordes : c'est cet instrument, nommé en japonais kot, que désigne Thunberg [7], comme ressemblant beaucoup au psalterion, ou plus exactement, au tympanon ; il a, dit ce voyageur, une brasse de longueur sur

[1] De Charlevoix. *Histoire du Japon*, t. I, p. 58.

[2] C. P. Thunberg. *Voyages au Japon*, traduits, rédigés et augmentés de notes par Langlès, t. II, p. 33 de l'édition in-4.

[3] De Charlevoix, p. 59.

[4] Thunberg, p. 333.

[5] De Charlevoix, p. 59.

[6] Thunberg, p. 333.

[7] Thunberg. Là même.

un pied de largeur, et résonne au moyen d'un crochet qui ébranle les cordes; c'est, ajoute-t-il, le plus harmonieux instrument des Japonais. Ils ont aussi des kin façonnés dans le genre de nos guitares, et montés de quatre ou de cinq cordes : c'est l'instrument favori des femmes; elles le frappent ou le pincent avec les doigts, et, bien que le son n'en soit aucunement agréable, elles s'en amusent pendant des soirées entières [1].

Il y a tout lieu de présumer que les instruments à vent de ce pays, tels que flûtes droites et traversières, haut-bois, chalumeaux, etc., sont conçus dans le système chinois; les Japonais possèdent aussi beaucoup d'instruments à percussion, tambours divers, cymbales, sonnettes, grelots, etc. J'ai vu des tambourins de ce pays posés sur un pied, qui se plie d'une manière assez singulière, et devient ainsi d'un transport facile: ce pied est d'ailleurs fort peu élevé, l'exécutant se croisant ordinairement à terre pour frapper l'instrument [2].

Les femmes ne se bornent pas à jouer du kin, elles cultivent aussi la musique vocale [3].

Le chant n'est pas reçu dans le culte des Japonais, et les temples n'admettent aucune hymne en l'honneur de leurs divinités [4]; mais ils ont plusieurs fêtes fort pompeuses pour rappeler et célébrer les actions des dieux qu'ils adorent et des héros qu'ils revèrent. Telle est, par exemple, une solennité semblable à la fête des lanternes, et qu'ils appellent le *Matsouri*. Cette fête se compose de beaucoup de cérémonies dans lesquelles

[1] THUNBERG. *Voyage au Japon*, t. II, p. 333.

[2] Ce tambourin faisait partie d'un *musée chinois et japonais* exposé à Paris en 1840 et 41.

[3] THUNBERG. *Voyage au Japon*, t. II, p. 333.

[4] THUNBERG. t. II, p. 159.

figurent la musique, la danse, les spectacles de tout genre, les sermons, les prières, etc. Des corps de dix à douze musiciens vont par la ville chantant les hauts faits des dieux, accompagnés de jeunes filles qui exécutent des danses gracieuses et pittoresques. Les dépenses de ces fêtes se font au moyen d'une contribution personnelle levée sur les habitants de chaque rue d'un quartier, et chaque quartier fait sa fête particulière ; c'est à qui l'aura plus belle : les cérémonies se terminent par l'exhibition d'un grand parasol sur lequel sont inscrits les noms des rues qui ont fourni aux dépenses ; ce parasol est accompagné de musiciens masqués, qui chantent avec un accompagnement de flûte, de tambours, de clochettes, etc. [1].

Je viens de dire qu'en général la musique n'était point admise dans le culte des Japonais. Cependant l'une des trois principales sectes en fait usage. Ceux qui la composent vivent en communauté, se lèvent à minuit pour chanter des hymnes, après avoir le soir écouté un discours du supérieur qui les dirige, et médité sur les points par lui proposés [2].

Les pièces du théâtre japonais sont conçues dans le même goût que celles du théâtre chinois ; elles sont d'ordinaire précédées d'un prologue dans lequel la marche de l'ouvrage est exposée, à l'exception du dénouement ; les tragédies et comédies sont comme en Chine, coupées par des intermèdes, farces, ballets, etc. Du reste, l'action dramatique est toujours morale [3]. Le sujet des pièces repose habituellement sur les aven-

[1] Thunberg. *Voyage au Japon*, t. II, p. 278.

[2] *Journal des Savants*, cité dans le *Magasin pittoresque*, année 1839, p. 151.

[3] De Charlevoix. *Hist. et desc. du Japon*, etc., t. I, p. 58.

tures et les exploits des dieux et des grands hommes, exprimés en vers, tantôt déclamés, tantôt chantés; il y a aussi des comédies qui roulent sur des aventures amoureuses; elles sont très-gaies, mais d'une bizarrerie voisine du ridicule. On retrouve au Japon la plupart des accessoires en usage sur nos théâtres, notamment le rideau qui sépare la scène des spectateurs, et se lève lorsque la pièce commence. Il est extrêmement rare qu'il y ait en scène plus d'un ou de deux acteurs : leur costume est si étrange qu'on les croirait venus, non pour amuser, mais pour effrayer les auditeurs; leurs gestes ne sont pas moins ridicules; ils font à chaque instant d'effroyables contorsions, qui exigent certainement beaucoup d'exercice et un rude apprentissage [1]. Au reste, il est remarquable que les Japonais s'assemblent dans des lieux spéciaux destinés aux représentations théâtrales; ce qui n'a pas lieu en Chine.

Pendant leur séjour au Japon, les jésuites pensèrent à tirer parti du goût que tous les habitans montrent pour les pièces dramatiques, et imaginèrent de faire représenter dans leur église de Nagazaki, un drame où était mise en scène la naissance de Jésus-Christ : la pièce fut jouée par les néophytes et les étudiants du collége de l'ordre; tout se passa le mieux du monde, et la représentation, dit le jésuite qui en rend compte à ses confrères, eut lieu avec tant de convenance et de goût, tant pour l'appareil théâtral que pour l'habileté des acteurs, qu'elle eût été bien reçue et applaudie en quelque ville d'Europe que ce fût [2].

[1] Thunberg, t. II, p. 280 et 281.

[2] A. Colaço. *Relacion annual de las cosas que han hecho los padres de la comp. de J. en la India oriental y Japon en* 1600 *y* 1601 *traducida de*

Quand un Japonais invite ses amis à un repas, il fait d'ordinaire venir des danseuses pour le divertissement des convives ; il est aisé de s'en procurer, car on en trouve dans presque toutes les auberges. Jamais un danseur ou une danseuse ne figurent seuls ; en sorte qu'on les rencontre habituellement en compagnies toutes formées, et composées de filles et de garçons. La danse japonaise se rapproche plus de la contredanse que des ballets ; cependant, on représente souvent des pantomimes qui donnent l'idée d'actions héroïques, de transports amoureux, etc. ; les mouvements du corps et les différents pas sont réglés par un orchestre plus ou moins nombreux. Les danseuses sont richement vêtues ; un divertissement qu'elles mettent souvent en œuvre pour charmer les spectateurs consiste à se couvrir le corps d'une quantité de robes endossées l'une sur l'autre au nombre de trente ou même davantage ; ces robes sont d'une soie très-fine et très-légères ; en dansant, elles ôtent de temps en temps le corsage d'une de leurs robes, qu'elles laissent pendre autour de leur ceinture. Cette prodigieuse quantité de vêtements, à la vérité aussi légers que de la gaze, ne les empêche en rien d'exécuter les pas les plus compliqués, de prendre les plus charmantes attitudes et d'enflammer l'imagination de ceux qui les contemplent par des gestes lascifs et de séduisantes œillades, tout en ne perdant rien de leur souplesse et de leur agilité [1].

La difficulté que l'on éprouve à pénétrer dans le Japon, depuis que les missionnaires en ont été expul-

las cartas generales. En Valladolid, 1604, p. 224. « Hizieron lo todo con tanta gravedad y buen gusto y con tanto aparato assi del teatro como de las personas qui representavan que sin duda fuera ben recibida y alabada en qualquier parte d'Europa. »

[1] THUNBERG, t. II, p. 282.

sés, fait que l'on possède peu de renseignements sur ces contrées, et réduit au petit nombre de lignes que l'on vient de lire ce que nous savons de la musique des peuples qui les habitent.

CHAPITRE XIII.

Réflexions générales et conclusion du premier livre.

Si l'on a lu avec attention les douze chapitres précédents, on connaît la musique chinoise, autant du moins qu'il est possible à des Européens. L'exposition étendue des faits et des systèmes a dû prouver que les documents, insuffisants sur certains points, donnaient pour en éclaircir un grand nombre d'autres, toutes les lumières désirables.

On se rappelle que les faits relatifs à la musique, dont l'histoire des Chinois avait conservé le souvenir, ont été d'abord relatés et rapprochés en série chronologique. Après cet exposé, l'on a commencé celui du système musical où les lecteurs ont vu toute la musique basée fort rationellement sur les dimensions d'une suite de tubes régulateurs des échelles ou modes musicaux. On a montré ensuite comment les Chinois s'y prenaient pour représenter le son à l'œil des exécutants. Des considérations d'un autre genre ont eu pour objet l'examen des organes ou instruments de la musique chinoise; elles ont été suivies de l'examen de diverses compositions musicales où l'on a pu comprendre en quoi les mélodies usitées en Chine diffèrent des nôtres. Les renseignements fournis par les divers auteurs sur l'exercice de l'art musical en Chine, c'est-à-dire

sur sa liaison avec les habitudes religieuses, politiques et civiles, ont été ensuite réunis et coordonnés. Ici se terminait l'exposition de la musique des Chinois; d'après le plan de l'ouvrage, il restait à parler des danses et jeux auxquels la musique s'allie si naturellement qu'elle n'en saurait être séparée; de courtes réflexions sur la musique de certains peuples voisins du céleste empire ont terminé ce vaste tableau.

Il reste à présenter quelques observations générales qui, en rappelant l'attention sur les points les plus importants, serviront à diriger le jugement et empêcher les erreurs que l'on pourrait commettre dans l'appréciation de la musique chinoise.

Ainsi que tous les peuples anciens, les Chinois attribuent l'invention de la musique à des êtres surnaturels ou du moins intermédiaires, mais bientôt leurs philosophes, tout en conservant ce que la pensée d'unir l'art musical à la divinité, offre de sublime et de séduisant, l'agrandissent, la précisent et lui donnent toute la justesse imaginable en disant que « le ciel, en faisant naître l'homme, après avoir jeté dans son cœur le germe de toutes les vertus, y a placé la musique pour les développer et les produire au grand jour [1]. »

Mais ces belles et nobles idées ne suffisent pas au génie chinois, qui naturellement observateur, a besoin de données rigoureuses pour se rendre compte de ce qu'il voit et de ce qu'il entend. Aussi, à peine les premiers instruments de musique sont-ils découverts par le fondateur de la monarchie et de la civilisation en

[1] ARNAUD. *Mémoires sur les danses chinoises d'après une traduction manuscrite de quelques ouvrages de Confucius*; dans ses *OEuvres*; t. II, p. 44.

Chine, que l'homme *habile à calculer les différences*, Ling-lun, mesure les tubes sonores et en fixe les dimensions. Dès lors, les bases de toute la musique sont posées et inébranlablement assises.

N'oublions pas que l'opération de Ling-lun ou de tout autre, rapportée par les traditions au temps de Hoang-ti, n'était au fond que la constatation et la démonstration d'un fait. Ce serait une grave erreur de penser que les lettrés qui déterminèrent les rapports des lu entre eux, et distinguèrent par des dénominations spéciales les tons dont l'on faisait usage dans la cantilène, établirent en cela une chose nouvelle, et que les pièces antérieurement composées fussent basées sur des principes différents. Non; lorsque Ling ou tout autre savant produisit le résultat de ses méditations, il ne faisait que reconnaître et soumettre à des règles fixes ce qui existait et durait bien longtemps auparavant; il donnait une formule susceptible de s'appliquer et de s'adapter au système préexistant, à celui que la nature même avait inspiré aux premiers habitants du globe; c'est-à-dire au genre diatonique pur, genre véritablement primitif et universel, comme l'avaient pensé les anciens auteurs grecs[1], comme l'ont parfaitement démontré, entre beaucoup d'autres, Martini[2] et Choron[3], et comme nous aurons mille occasions de le reconnaître par la suite.

Selon leur habitude, les Chinois, dans l'emploi du genre diatonique, poussèrent jusqu'à l'excès la rigueur et les conséquences des règles établies; non seulement

[1] ARISTOXÈNE. *Éléments harmoniques*, l. I, éd. de Meibom, p. 19.
[2] MARTINI. *Storia della musica. Dissertazione prima*, t. I, p. 94 et suiv.
[3] CHORON. *Introduction à la connaissance raisonnée de la musique*, ch. I; manuscrit qui sera bientôt publié.

ils n'admirent dans leur musique aucune série chromatique, bien qu'ils eussent observé cette succession et que la suite de leurs lu ne fût autre chose, mais ils écartèrent les deux semi-diatons naturels, qui se rencontrent dans toute octave, comme on l'a démontré dès une époque fort ancienne [1], et que, dans l'échelle moderne du mode majeur, nous plaçons du troisième au quatrième et du septième au huitième degré. Ils préférèrent à l'interruption momentanée des successions de diatons purs par un semi-diaton, l'emploi de la tierce mineure, et, arrivés aux points de l'échelle que nous exprimons par *re*, *mi*, *fa*, et *la*, *si*, *ut*, ils aimèrent mieux dire *ré*, *fa*, et *la*, *ut;* c'était, comme l'on voit, tomber dans une irrégularité pour en éviter une autre, car, si de *mi* à *fa* et de *si* à *ut* il y a un semi-diaton, *ré* et *fa*, *la* et *ut* sont séparés par un diaton et demi, la série est donc toujours interrompue; mais on doit avouer que le moyen des Chinois était le plus logique, car, n'admettant point d'intervalles plus petits que le diaton, ils en recevaient divers autres plus grands dans leurs cantilènes; la tierce mineure n'était donc point nouvelle pour eux.

Cet arrangement pourrait bien avoir été le plus ancien système régulier en usage sur la terre, car on a remarqué que les peuples les moins avancés ont toujours une sorte de prédilection pour l'intervalle de tierce mineure; on a même observé [2] que, dans les villes, les cris publics des marchands ambulants, qui n'ont de la musique aucune espèce de notions, affectionnent aussi cet intervalle. Les Chinois, en l'adoptant pour éviter le semi-diaton, avaient trouvé l'avantage de réu-

[1] Voy. surtout NICOMAQUE. *Manuel d'harmonique*, p. 14.
[2] Voyez les *Mémoires* de madame DE GENLIS.

nir sans cesse les deux principes yang et yn [1], et avaient suivi un ordre qui associait constamment deux lu consécutifs d'espèce différente. Partis du fa, ils se trouvèrent dérangés en touchant ut ♯, dont l'intonation après fa, sol, la, si, leur paraissait, sinon tout à fait impossible, au moins excessivement difficultueuse, et surtout absolument dépourvue de mélodie; alors ils posèrent cette règle : l'on abandonnerait le si qui, à la suite des deux premiers degrés, n'était pas lui-même exempt de dureté mélodique pour passer immédiatement à l'*ut;* ou bien, si l'on avait exprimé le si, l'on rejetterait l'ut, et on se comporterait ensuite de même à l'égard du mi et du fa; c'est pour cela qu'ayant appelé le *fa* koung et l'*ut* tché, ils nommèrent avec beaucoup de justesse le mi *pien-koung*, c'est-à-dire *qui devient fa*, et le si *pien-tché*, *qui devient ut.*

Roussier n'avait donc aucunement lieu de s'étonner et de se demander pourquoi les Chinois, après avoir commencé leur échelle par le fa, ne l'avaient pas poursuivie en séparant constamment chaque degré par un intervalle de diaton, et basé leur système sur la gamme suivante :

fa, sol, la, si, ut ♯, ré ♯, mi ♯ [2].

Pourquoi? c'est que cette gamme serait inexécutable et ridicule; c'est qu'une telle marche eût été contraire à la nature, à l'usage et à l'expérience; c'est que tout homme raisonnable doit avant tout tenir compte de ce qui existe, et que dans la musique d'aucun peuple il n'y eut jamais rien de pareil à la gamme de Roussier.

Au reste, l'usage plus ou moins ordinaire, plus ou moins modifié des semi-diatons aux quatrième et hui-

[1] Voy. ch. V, p. 123, et le premier *excursus* de ce livre.
[2] Roussier, dans Amiot, *De la mus. des Chin.*, p. 112, note *o*.

tième degrés, a pénétré dans le système chinois, et ce sont sans doute les musiciens proprement dits qui ont contribué à ce progrès malgré l'opposition habituelle des littérateurs ; mais, comme nous l'avons vu[1], il s'est d'autre part trouvé des écrivains qui non seulement n'admettaient point les demi-degrés diatoniques dans la composition, mais niaient absolument leur présence dans l'échelle des lu, ce qui était absurde et aurait ôté à la transposition une partie de ses ressources.

Autant qu'il est permis d'en juger d'après les renseignements que nous possédons sur la musique chinoise, à des variations de ce genre se bornerait tout ce qu'il importe de considérer dans les révolutions de l'art chez le plus immobile des peuples et le moins avide de nouveautés. On disputa du reste beaucoup et même fort souvent sur la fixation du degré du ton fondamental, mais les questions de ce genre n'ont au fond qu'une importance des plus minimes. En Chine, la musique, prise en elle-même, n'a pas varié depuis une époque fort ancienne, malgré les différences que signalent les historiens en parlant de la musique de *telle ou telle dynastie*. Ces sortes de modifications ne concernent aucunement la tonalité ; elles ont seulement rapport au caractère général de la mélodie, et peut-être les paroles jointes à la musique entrent-elles alors pour beaucoup dans l'appréciation de celle-ci. Nous avons vu d'ailleurs[2] les empereurs de l'époque moderne choisir pour musique de leur dynastie, celle d'une dynastie plus ancienne, et, en pareille occasion, remonter souvent aussi loin que possible dans l'antiquité.

On doit hardiment conclure de là que la musique

[1] Voy. ch. V, p. 123.
[2] Voy. ch. II, p. 89.

chinoise d'aujourd'hui est dans ses parties essentielles la même qu'elle était dès une époque fort reculée; non seulement le fond tonal, n'a point varié, mais les formes mélodiques ont éprouvé fort peu de mutations. En cela comme en tant d'autres choses, les Chinois ont fait de bonne heure les plus belles découvertes, et posé les règles les plus sages, mais ils n'ont pas su en tirer les conséquences et développer l'idée première qui avait présidé à leurs travaux.

Dans leurs premières élaborations de la matière musicale, ils avaient apporté le soin et la précision, caractères les plus marqués de leur génie, et ils s'étaient dès l'abord préservés des erreurs, parce qu'ils avaient envisagé la question sous son véritable point de vue; plus tard ils ont altéré la pureté de la découverte et de la doctrine des *lu* par des divagations mystiques et cabalistiques [1]. Au reste, en prétendant qu'ils tiraient leur musique des nombres [2], on est tombé dans une grave erreur; les Chinois ont fait usage des nombres comme moyen de se rendre compte des faits, jamais ils n'ont pensé que les nombres même aient donné naissance à la musique, idée séduisante à la vérité, mais toute poétique, et de celles que l'on ne s'arrête plus à réfuter. Cependant des écrivains sont partis de là pour établir de prétendus rapports et une communauté d'origine entre les Égyptiens et les Chinois; l'on a dit avec raison que de telles assertions étaient seulement bizarres et se détruisaient d'elles-mêmes [3], elles n'en ont pas moins rencontré de zélés partisans; de fait elles sont purement imaginaires.

[1] Voyez le premier *excursus* de ce livre.

[2] Arnaud. *OEuvres*, t. II, p. 52.

[3] Corneille de Paw. *Recherches philosophiques sur les Égyptiens et les Chinois*, t. IV de ses *OEuvres*, p. 302.

On connaît de reste les préjugés des Chinois et leur attachement inconsidéré aux institutions antiques ; il ne faut pas demander si ces préjugés, poussés jusqu'au ridicule, s'appliquent à l'art musical. Cependant les éloges de la musique ancienne sont fort vagues et prouvent surabondamment qu'à l'égard de cette musique, depuis si longtemps perdue, ils n'ont pas plus de lumières que nous. Ainsi l'on nous dira que du temps des Ki ou Esprits, la musique eut une grande importance [1] ; sous le règne de l'un d'eux, ajoutera-t-on, les chants étaient gais sans être lubriques : on ne cherchait point l'effet dans le fracas [2]. Un autre Ki, dit-on encore, entendant le chant des oiseaux, composa une musique d'*union* dont l'harmonie pénétrait partout, touchait l'intelligence, calmait les passions, assainissait les sens, mettait les humeurs en équilibre et prolongeait la vie de l'homme, musique appelée à bon droit *Grâce et tempérance* [3]. S'il est question de la musique du temps de Fou-hi, nous apprendrons que rien ne fut si beau, qu'elle contenait chacun dans la ligne du devoir, etc. [4]. Le reste [5] est de même nature ; or que nous offre de positif une semblable phraséologie ?

Toutefois il paraît certain que, dans les temps antiques, les Chinois, tout en admettant la musique comme un objet d'amusement et de plaisir, la dirigeaient souvent vers un but plus noble et plus grave :

[1] De Prémare. *Recherches sur les temps antérieurs à ceux dont parle le chou-king, et sur la mythologie chinoise*, p. lxxxvij.
[2] De Prémare, p. lxxx.
[3] De Prémare, p. xcv.
[4] De Prémare, p. xcxij.
[5] Voy. Arnaud. Analyse de la traduction de Li-koang-ti, dans ses *Œuvres*, t. II, p. 44, 45, 50.

ils en faisaient la *règle du gouvernement* et la *base de la morale*[1]; mais évidemment le terme *musique* doit être pris ici dans un sens fort étendu : il paraît désigner surtout l'ordre et la régularité en toutes choses; et l'on sait qu'en Chine le ministère ou bureau des rites et cérémonies s'appelle aussi ministère de la musique.

Lorsque les Chinois discutent avec les Européens sur le mérite respectif de la musique des deux peuples, ils étendent à celle dont ils font usage aujourd'hui le mérite attribué à l'ancienne, dont cependant ils avouent avoir perdu la clef. On a vu comment l'abbé Roussier croyait l'avoir retrouvée [2].

Malgré l'assurance des affirmations de certains auteurs chinois, il en est d'autres qui n'hésitent pas à déclarer que l'art musical est dans son enfance. Pour justifier cette proposition, ils allèguent comme seules raisons les variations même de l'art; « si l'on avait trouvé les véritables règles de la musique, disent-ils, tout le monde goûterait les usages adoptés, et l'on s'y conformerait sans songer à y apporter aucun changement [3]. » La conclusion est plus étonnante encore; on ne propose pas de tenter de nouveaux essais, de se livrer à de nouvelles investigations : on se borne à en déduire que la musique des premiers âges est perdue.

Cette exclusion de toute idée progressive, unie au goût des formes mystiques et allégoriques, a singulièrement empêché en Chine le développement des divers rameaux de l'arbre musical. Que dire par exemple de

[1] De Guignes. *Voyage à Péking, Manille et l'Ile de France, fait dans l'intervalle des années* 1774 *à* 1801, t. II, p. 313.

[2] Roussier. *Lettre à l'auteur du Journal des beaux-arts;* novembre 17 0. — Voy. plus haut, ch. X, p. 272.

[3] Yun-lo, cité par l'auteur de l'*Essai sur les pierres sonores*, dans les *Mém. conc. les Chin.*, t. VI, p. 271.

la musique instrumentale? L'inventeur d'un instrument nouveau sera mu le plus souvent par des pensées étrangères à la musique, et ces aberrations seront précisément ce qui lui vaudra plus d'éloge [1]. L'instrument inventé aura par exemple 55 pouces de long, parce que *tel est le nombre complet du ciel et de la terre ;* les cordes auront 50 pouces, nombre de la *grande expansion ;* la largeur sera de 8 pouces, *en raison des huit aires des vents ;* le rebord de 3 pouces, parce que *chaque saison se compose de trois mois ou lunaisons*, etc. A ces rapprochements ridicules, les critiques chinois se récrient d'admiration et trouvent parfois de l'écho en Europe [2].

Quant aux instruments pris en eux-mêmes, bien qu'à la vérité certains points de détail aient été incontestablement mieux réglés dans les instruments anciens que dans les modernes [3], et que d'ailleurs les instruments chinois jouissent de quelques avantages à eux propres, leur construction même n'indique-t-elle pas à chaque instant l'enfance de l'art. Les plus parfaits, le kin et le chê, par exemple, ne sont ni maniables, ni portatifs, et d'ailleurs cette simple fixation de cordes retenues par les deux extrémités sur une table de bois ne marque-t-elle pas les premières expériences faites sur les cordes sonores? Aussi, à une époque moderne et malgré leur attachement pour les habitudes anciennes, le vulgaire des Chinois a-t-il adopté les instruments à manche, venus probablement de l'Inde et bien plus commodes pour l'exécution. On ne peut blâmer les Chinois de n'avoir point connu les cordes

[1] AMIOT. *De la musique des Chinois*, p. 79.
[2] Voy. AMIOT. *De la musique des Chinois*, p. 151.
[3] Voy. ch. VIII. § 17, p. 236.

fabriquées avec des intestins d'animaux [1], puisqu'ils y ont suppléé suffisamment au moyen des cordes de soie; mais on doit s'étonner qu'ils n'aient pas songé à faire usage des cordes de laiton ou d'acier : car tout porte à croire qu'ils connaissent l'art d'étirer et de tréfiler les métaux.

Leurs instruments à vent, quoique rationnellement conçus, sont pour ainsi dire restés à l'état d'expérience [2].

Il est fort à croire que les instruments de percussion sont réellement ceux dont l'idée est venue en premier lieu à tous les peuples; mais les Chinois, s'attachant plus et plus longtemps que tous les autres à cette idée première, se sont efforcés de les perfectionner, sans cependant modifier par le mécanisme ou autrement la méthode de percussion; l'idée même ne leur est pas venue d'adapter des battals à leurs cloches, qu'ils se sont toujours contentés de faire parler, ainsi que tous les autres instruments analogues, au moyen de percussoirs en bois [3] tenus par la main de l'homme. Si, dans leurs instruments à percussion, ils sont arrivés à obtenir des résultats remarquables, malheureusement mal connus, ils en ont quelques-uns, le tchou, par exemple, et le tchoung-tou [4], qu'en tout autre pays l'on reléguerait immédiatement parmi les jouets dont les enfants font usage.

Quant à la loi prescrivant que les instruments employés pour le service religieux ne pourront l'être ailleurs, et qui n'en admet pas de semblables, même

[1] Trigault. *Expeditio christiana apud Sinas*, l. I, p. 21.
[2] Voy. le sixième *excursus*.
[3] Trigault. Là même.
[4] Voy. ch. VIII, § 15, p. 217.

dans les usages civils; quant aux différences établissant jusqu'à douze grandeurs et douze variétés dans les ornements instrumentaux, selon les circonstances de l'exécution [1], sans doute ces habitudes témoignent du respect des Chinois pour la religion et la musique, mais on se permettra de les regarder comme de véritables niaiseries dont le seul résultat est d'arrêter les progrès et l'amélioration de l'art.

A dire franchement ma pensée, je trouve que, dans la musique des Chinois la mise en œuvre de cette quantité d'instruments, dont ils se montrent si glorieux, est bien mal réglée et bien mal entendue. Les Chinois ont imaginé de déterminer, d'après des lois prises, selon eux, dans la nature même, combien on doit réunir d'instruments de chaque sorte pour former une musique parfaite [2]. Ils n'ont pas pensé que la perfection de toute musique consiste avant tout dans le mérite de la composition elle-même, et que les moyens d'exécution ne sont qu'une circonstance accessoire; d'un autre côté, ils ont oublié que le nombre des instruments devait toujours être subordonné, non-seulement aux localités, mais à la nature des idées musicales. Tout le monde s'accorde à dire que, dans les concerts chinois, les instrumentistes sont toujours en bien plus grand nombre que les chanteurs [3] : cela n'aurait rien d'extraordinaire, si les instruments bruyants ne se faisaient entendre sans cesse; or, est-il rien qui annonce plus une musique dans l'enfance que cette habitude de battre sans relâche les instruments retentissants? Il

[1] Auteurs chinois cités dans les *Mém. conc. les Chin.*, t. VI, p. 274.

[2] *Essai sur les pierres sonores*, dans les *Mém. conc. les Chin.*, t. VI, p. 270.

[3] STAUNTON. *Voyage de Maccartney*, trad. par CASTERA, t. III, p. 313.

paraît au reste qu'un étourdissant vacarme caractérise tous les plaisirs et divertissements chinois [1]; c'est seulement au palais de l'empereur que l'on entend une musique plus douce et plus insinuante. Un voyageur [2] parle avec admiration de l'effet produit sur lui le jour de la présentation de l'ambassadeur anglais par l'effet d'une hymne accompagnée seulement des sons argentins d'un king dont la douce résonnance semblait s'unir délicieusement au calme de la matinée.

On a droit de s'étonner de la mauvaise exécution des concerts ordinaires chez les Chinois, car ils ont fort bien connu et senti les différences partielles qui naissent de la manière d'exécuter une même pièce. « Le même homme, dit un de leurs plus célèbres écrivains, n'a jamais entendu deux fois une musique parfaitement semblable, ni deux hommes la même symphonie [3]. » Ils en donnent pour raison que le temps change, l'air varie, les instruments vieillissent, et ne sont jamais en un temps précisément ce qu'ils étaient en un autre; ils ajoutent que la différence dans la disposition du corps et des organes, dans la situation du cœur et de l'esprit, doivent nécessairement en mettre une entre les impressions causées par la musique et la manière dont elle arrive à l'âme.

Les auteurs chinois croient donner une idée plus grande de la musique en exagérant la difficulté de l'étudier : « Il est facile, disent-ils, de voir les deux bords d'un fleuve, mais la mer est d'une étendue immense; il en est de même de la musique par rapport

[1] HUTTNER. *Voyage en Chine*, trad. par CASTÉRA, p. 146. — Voyez d'ailleurs plus haut le ch. X.

[2] HUTTNER, p. 135.

[3] YONG-LO, cité par l'auteur de l'*Essai sur les pierres sonores*, p. 271.

aux autres sciences : celles-ci ne sont que des fleuves, celle-là un vaste océan[1]. » C'est qu'en effet, dans les temps anciens, la profession musicale présupposait les connaissances du physicien, du moraliste, du poëte, de l'historien. Le musicien devait mettre les airs en rapport avec les saisons et la température de l'air, c'était en ce point que son art se liait à la physique ; il s'unissait bien plus étroitement à la morale, puisque son but principal était d'enseigner la vertu ; le musicien devait être poëte pour fondre ensemble la cantilène et la poésie, dont lui-même était souvent l'auteur ; enfin, sans cesse occupé à célébrer les actions des grands hommes et des sages, il lui fallait connaître parfaitement l'histoire pour y puiser les faits mémorables et dignes d'être transmis à la postérité[2].

Cependant, cette musique, présentée sous un aspect si étendu, et dont l'étude leur semble si difficultueuse, est purement mélodique; tout ce que les Chinois connaissent d'harmonie consiste dans leur manière d'accompagner telle que je l'ai indiquée plus haut[3], savoir dans ces doubles cordes du kin et du chê, qui font entendre, conjointement avec la mélodie, tantôt la quinte, tantôt la quarte du ton exprimé. Je ne parle pas de l'accompagnement monophone et insignifiant des tambours ; il semble même, dans l'usage ordinaire des Chinois, n'être qu'une manière de faire sentir la mesure, car un tambour de la grosseur du po-fou[4], rempli comme il l'est de son de riz, et frappé

[1] *Préface du* King-tchoan, *ou livre authentique sur l'ancienne musique*, cahier A, n° 1, cité par Roussier, d'après Amiot, *Lettre à l'auteur du Journal des beaux-arts*, de novembre 1770.

[2] Voy. de Guignes. *Voyage à Péking*, t. II, p. 314.

[3] Voy. ch. IX, p. 267.

[4] Voy. ch. VIII, § 13, p. 203.

avec le bout des doigts, ne saurait fournir qu'un résultat extrêmement faible.

L'harmonie européenne ne les charme en aucune façon ; s'ils s'en montrent parfois satisfaits, c'est chez eux une simple affaire de politesse; veulent-ils ajouter la franchise, ils répondent comme ce vieux Chinois de la cour de Khang-hi à qui l'on demandait comment il trouvait la musique de l'ambassade de Russie : « Fort bonne, moins pourtant que la nôtre[1]. »

Les docteurs qui entendaient Amiot et autres missionnaires musiciens jouer du violon ou du clavecin, (et il paraît qu'à cette époque il y eut à Péking des jésuites allemands assez habiles sur ces deux instruments) demeuraient froids, distraits, et finissaient par avouer « que ces airs n'étaient pas faits pour leurs oreilles, ni leurs oreilles pour ces airs[2]. » S'agissait-il de mouvements rapides et de notes nombreuses, l'audition de pareilles pièces était pour eux un exercice violent, surtout s'il était de longue durée; une telle musique ne servait, selon eux, qu'à prouver l'agilité des doigts et la légèreté de l'esprit de ceux qui s'en délectaient, et ces productions ne pouvaient convenir qu'à des hommes accoutumés à la frivolité et à l'inconstance[3]. Les plus beaux airs de mouvement lent, qui faisaient alors les délices de l'Europe, les morceaux les plus tendres et les plus pathétiques de l'Italie et de la France, ne produisaient pas non plus la moindre impression sur les auditeurs chinois.

Pour rendre compte de leur manière de sentir à cet

[1] BELL. *Voyage*, p. 270.

[2] AMIOT. *De la musique des Chinois*, p. 3.

[3] AMIOT. *Notes et accessoires de la traduction du Li koang-ti*, cités par ARNAUD, *Œuvres*, t. II, p. 74.

égard, ils se disaient « disciples de la belle nature; ils ne concevaient pas pourquoi l'on jouait en même temps plusieurs choses différentes, pourquoi on les jouait si rapidement; ce n'était point là flatter l'oreille, mais la fatiguer. En cela, disaient-ils, comme en bien d'autres choses, les êtres inférieurs à nous nous servent de modèles. Or, a-t-on jamais vu des oiseaux de la même espèce faire entre eux des concerts dans lesquels l'un chante la tierce, la quarte ou la quinte de ce que l'autre entonne? Non, sans doute, mais lorsque l'un d'eux commence son ramage naturel, l'autre l'écoute ou bien chante à l'unisson; cependant, nous avons plaisir à les entendre, parce que notre oreille déteste la confusion. Il en est de même pour notre vue; que serait un tableau représentant les faits relatifs aux vingt-deux dynasties? ou bien que diriez-vous d'un homme qui, possédant l'histoire de la Chine en plusieurs centaines de tableaux, vous les ferait passer sous les yeux avec une extrême rapidité, et vous demanderait ensuite froidement si vous n'avez pas reconnu l'exactitude de ce qu'ils représentent, et si vous n'en avez pas admiré les beautés? Votre réponse serait analogue à celle que nous faisons en regardant votre musique comme un mélange confus et désordonné de sons aigus et graves dans lesquels on ne saurait démêler ce qu'a voulu exprimer le musicien[1]. »

Amiot lui-même, tout porté comme il l'est à l'admiration des Chinois, ne peut s'empêcher d'avouer que cette manière de raisonner est *pitoyable*, mais, il n'est pas aisé, ajoute-t-il, de leur faire comprendre ce qu'il y a de faux dans leur manière de sentir. Il en cherche la raison dans l'organisation physique des Chinois,

[1] AMIOT. Là même, p. 78.

dont l'ouïe doit nécessairement, selon lui, être *émoussée et stupide*. En effet (c'est toujours Amiot qui parle), les oreilles chinoises sont longues, larges, pendantes, épaisses, ouvertes, molles, c'est-à-dire d'une substance qui tient beaucoup plus de la chair que du cartilage, peu ou presque point bordées; en aucun cas, ni de nuit, ni de jour, ils ne les couvrent, et leur tête étant constamment rasée, comme l'on sait, elles ne sont en aucune manière abritées par les cheveux; or, dans plusieurs parties de la Chine, à Péking, par exemple, les changements qui surviennent dans la température de l'air sont extrêmes; ainsi, le thermomètre, qui, en hiver, descend jusqu'à 9,6 degrés Réaumur au-dessous de zéro, s'élève, dans l'été, jusqu'à 38,4 au-dessus, et quelquefois il dépasse ces termes; les variations sont fréquentes et subites, les vicissitudes journalières et momentanées, en sorte que l'on passe souvent de la plus extrême sécheresse à la plus grande humidité. De tout cela il résulte que de quarante à cinquante ans presque tous les Chinois (de Péking) sont affligés d'une espèce de surdité ou dureté d'oreille, à laquelle peu d'entre eux échappent. Or, cette infirmité venant par degré, et l'habitude d'entendre les instruments bruyants dès l'enfance devant encore y contribuer, il n'est pas étonnant qu'ils préfèrent le son des tambours, des cloches et des tam-tams aux accords harmonieux et pénétrants des instruments d'Europe[1].

Un siècle auparavant, on aurait supposé que les Chinois prendraient bientôt goût à l'harmonie et à la musique européenne[2], car dès lors ils examinaient atten-

[1] Amiot. Là même, p. 86.
[2] Trigault. *Expeditio christiana apud Sinas*, l. I, p. 21.

tivement nos instruments[1], et plus tard nous les avons vus prendre des dessins exacts de ceux que possédait l'ambassade anglaise[2]; mais, d'après ce que vient de nous apprendre Amiot, il est visible que c'était pour eux une simple affaire de curiosité, et qu'au fond ils ne se souciaient pas plus de nos instruments que de nos compositions. Cela n'a pas empêché Ginguené de dire, sans pourtant garantir complétement la vérité du fait, que l'empereur de la Chine (alors Khiang-long) avait fait exécuter en sa présence la *Cecchina* de Piccinni[3]; si l'on en croit le jésuite Amoretti, l'empereur aurait été si délicieusement ému qu'il établit une troupe de musiciens chargés seulement de jouer la musique de cette pièce; il aurait en outre fait bâtir une espèce de théâtre sur les murailles duquel auraient été peintes toutes les scènes de la *Cecchina*, afin qu'il pût la voir et l'entendre à la fois[4]. La moindre connaissance de la musique chinoise suffit pour mettre au rang des contes les assertions d'Amoretti. A qui persuader qu'il se fût trouvé à Péking des Chinois capables de comprendre et d'exécuter la musique de Piccinni. Remarquez d'ailleurs qu'Amiot n'ayant pas quitté la Chine depuis 1732 jusqu'à sa mort (1794), n'aurait pas manqué de nous informer d'un fait aussi singulier, qui se rattachait directement à la nature de ses travaux et de ses recherches; apparemment il était plus que son confrère habitué à respecter en tout la vérité.

Au reste, sans rejeter absolument l'opinion de cet écrivain sur les motifs qui empêchent les Chinois de trouver notre musique à leur goût, il me semble que

[1] TRIGAULT. Là même.
[2] Voy. ch. II, p. 93.
[3] GINGUENÉ. *Notice sur la vie et les ouvrages de Piccinni* p, 10
[4] AMORETTI, cité là même.

leur mépris s'explique très-bien, d'abord par les préjugés nationaux, qui peut-être n'ont jamais existé en aucun pays à un aussi haut degré qu'en Chine. En second lieu, ce qui a pu singulièrement influer sur leur manière de juger notre musique, c'est que l'on s'y est fort mal pris pour la leur faire goûter. On jouait des airs qui n'avaient aucun rapport aux leurs sur des instruments également nouveaux pour eux; c'était trop les dépayser d'un seul coup. Pour avoir chance de faire comprendre aux Chinois les beautés de notre mélodie et les immenses ressources de notre harmonie, il eût, avant tout, fallu savoir précisément où ils en étaient, et leur montrer que tout ce qu'ils possédaient en ce genre nous l'avions aussi quand cela nous convenait. En procédant de la sorte, force aurait été à eux de reconnaître qu'après avoir suivi de compagnie un même chemin, nous les avions laissés derrière nous comme des retardataires dont nous pourrions nous occuper quand bon nous semblerait, puisqu'ils étaient demeurés sur un terrain déjà parcouru et conquis par nous. Le domaine de l'art est inaliénable; qu'il étende au loin ses conquêtes, il n'abandonne rien de ce dont il s'est une fois emparé; s'il démolit par moments de vieilles masures et les remplace par de nouvelles et élégantes bâtisses, tel était la ferme assise de ces antiques débris, que la partie conservée s'incorpore sans difficulté à l'édifice moderne, s'associant à lui sans disparate: c'est ainsi qu'au palais de Versailles l'on a soigneusement conservé le petit château antérieur à ces magnifiques constructions.

Si l'on voulait prouver aux Chinois notre supériorité, le premier point était donc de nous montrer à eux forts de leur force, riches de leurs richesses, et ensuite plus forts et plus riches qu'eux; leurs préjugés

n'eussent pas tenu contre un tel tableau. Du reste, la question n'ayant pas été posée de la sorte, les hommes les plus raisonnables du pays ont bien senti que chaque peuple a pour ses arts et ses institutions une manière de sentir qui lui est propre, et Kang-hi parlait fort sensément en disant à l'ambassadeur russe devant lequel il faisait exécuter un concert: « Je sais bien que la musique chinoise ne plaît pas aux Européens, mais chaque nation préfère toujours la sienne[1]. »

Kang-hi aurait pu ajouter que ce préjugé est peut-être le seul respectable, puisqu'il n'entraîne après lui aucun inconvénient considérable; en Chine plus qu'ailleurs on ne doit pas craindre de l'excuser, car il n'est pas de pays où la musique ait été comblée de plus pompeux, de plus magnifiques éloges.

Aux yeux des auteurs chinois, elle est la plus importante des affaires[2], la première des sciences; celui qui posséderait parfaitement l'ancienne musique connaîtrait les cérémonies publiques et particulières, l'art de la guerre, l'astronomie, la politique, la religion[3], etc. On voit qu'à ce compte la musique ne tendrait à rien moins qu'à être la science universelle. Son pouvoir n'agit pas seulement sur les vivants, les morts eux-mêmes le ressentent; les esprits du ciel et ceux de la terre se réunissent au son des voix et des instruments[4]. Occupé de la musique, le sage est la lumière du monde[5], car la musique est essentiellement ré-

[1] Bell. *Voyage en Chine par la Sibérie*, p. 291.

[2] Auteurs chinois cités par Compan. *Dictionnaire de danse*, p. 62.

[3] Amiot. *Préliminaires de la traduction de Li-koang ti*, cités par Roussier. *Lettre à l'auteur du Journal des beaux-arts*, n° de novembre 1770.

[4] Auteurs chinois, cités par Arnaud, d'après Amiot, dans les *Œuvres* du premier, t. II, p. 52

[5] *Doctrine ancienne et nouvelle des Chinois sur la piété filiale*, dans les *Mém. conc. les Chin.*, etc., t. IV, p. 21.

formatrice des mœurs [1], et son but unique, tant dans sa partie principale que dans ses détails accessoires, est de resserrer les liens de la famille et ceux qui unissent entre eux tous les humains [2]. Avec le secours de la musique, rien de difficile dans le gouvernement des peuples [3]; elle est le moyen le plus sûr, le plus prompt, le plus efficace, pour faire fleurir l'empire [4]; elle est le meilleur appui de l'autorité, le plus fort lien social, le véritable nœud des lois, etc. [5]. Toute la doctrine des anciens king (livres sacrés) prouve la nécessité de la musique [6]. Elle est l'écho de la sagesse, la mère et l'institutrice des vertus, la voix du ciel; elle dévoile à l'homme le souverain être, et le fait participer de l'essence divine [7]; aussi fut-elle, dès la plus haute antiquité, l'âme de toutes les saintes cérémonies, et le véritable dépôt des enseignements de la religion [8].

Ce ne sont pas seulement les poëtes qui chantent à l'envi les louanges de la musique; les plus sublimes philosophes de la Chine, et à leur tête le grand Kong-fou-tsée, manquent d'expression pour peindre l'enthousiasme que leur inspire cet art délicieux. Selon l'oracle de l'éternelle sagesse, la musique est le chemin de la perfection, car l'accord des voix et des instruments modère les mouvements de l'âme [9]; la fré-

[1] Là même, p. 60.
[2] Là même, p. 21.
[3] Le *Li-ki*, article *Yo-ki*, cité par Ko. *Mém. conc. les Chin.*, t. I, p. 257.
[4] NQUEOU-YANG-SIEOU, cité là même.
[5] Là même.
[6] PAN-KOU, cité là même.
[7] YVEN-KIEN-LA-HAN. Là même.
[8] *Essai sur les pierres sonores*, dans les *Mém. conc. les Chin.*, t. VI, p. 272. — Ko. *Antiquité des Chin.*, dans le même recueil, t. I, p. 256 et suiv.
[9] *Le livre des sentences*, trad. par NOEL et PLUQUET, dans *Les livres classiques de l'empire de la Chine*, t. III, p. 158.

quentation des sages, l'approbation des gens de bien et la bonne musique, sont, à son avis, les trois choses qu'il faut rechercher [1]; à la musique seule appartient le privilége d'inculquer dans l'âme les admirables doctrines de l'antiquité [2]. Fait-il l'éloge de ce ministre célèbre qui, après sa mort, avait mérité le surnom d'*infatigable à chercher la vérité*, il met au nombre des qualités qui lui ont valu ce titre glorieux, son application continuelle à l'étude de la musique [3]. Enfin, il interroge ses disciples sur les souhaits que ferait chacun d'eux; tous désirent des positions brillantes; Tsem-lin seul ne se fait d'autre image du vrai bonheur que d'aller hors de la ville, en société d'un petit nombre d'amis instruits, former, dans un riant bocage, un concert de voix et d'instruments. Hélas! dit Kong, tel fut toujours mon unique désir [4].

On ne finirait pas si l'on voulait rapporter les éloges de la musique; extraits seulement du petit nombre de livres traduits en Europe, ils formeraient un chapitre très-étendu. Terminons par une dernière pensée de l'immortel Kong-fou-tsée, et remarquons avec lui que, pour mériter de telles louanges, et pour produire de si précieux résultats, il faut à la musique des organes vraiment dignes d'elle, vraiment dignes de l'art si élevé, de l'espèce de sacerdoce qu'ils exercent: en effet, à quoi sert la musique pour l'amélioration d'autrui, si le musicien lui-même est sans vertu [5]? Maxime universellement négligée de nos jours, et qui n'est pas seulement applicable à la musique.

[1] *Le livre des sentences*, t. IV, p. 342.
[2] *Le livre des sentences*, t. III, p. 31.
[3] Là même, p. 92.
[4] *Le livre des sentences*, t. IV, p. 227.
[5] *Le livre des sentences*, t. III, p. 43.

En ce qui concerne cet art, pourquoi l'a-t-on si souvent oubliée? Est-ce uniquement que l'artiste ne demande plus à la vertu seule ses inspirations? Ne serait-ce pas aussi que les inspirations de l'artiste vertueux ont cessé de trouver des partisans? A en juger par le peu d'influence morale de la musique moderne, un esprit chagrin ne manquerait pas de dire que ces deux propositions sont aussi vraies l'une que l'autre.



LIVRE II.

MUSIQUE DES INDIENS.

CHAPITRE I.

Préliminaires.

Ceux des anciens philosophes qui supposaient l'homme et les animaux nés de l'humidité primitive de la terre combinée avec les rayons du soleil, faisaient de l'Inde le berceau de l'espèce humaine; quelle contrée, disaient-ils, a dû produire plus tôt des êtres vivants, que celle qui, de nos jours, en nourrit encore d'un aspect si extraordinaire et d'une taille si surprenante [1]? D'ailleurs, n'est-il pas certain que « le terrain où les animaux trouvent la pâture la plus facile, est bientôt couvert de l'espèce qu'il peut nourrir. Or, il n'y a point de contrée au monde où l'espèce humaine ait sous la main des aliments plus sains, plus agréables, et en plus grande abondance que vers le Gange... Les hommes se seront rassemblés d'eux-mêmes dans ce climat heureux [2]. » Un auteur moderne adopte et agrandit cette idée; il ne doute pas que l'Inde n'ait été le théâtre d'une civilisation primitive dont les développements successifs ont porté dans tout l'ancien monde, et peut-être au delà, le bienfait des lumières,

[1] PAUSANIAS. *Voyage de la Grèce*, l. VIII, Arcadie, ch. 29.

[2] VOLTAIRE. *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*, dans ses *OEuvres*, t. XV, p. 75.

cette seconde vie de l'humanité. « S'il est, ajoute-t-il, une religion qui s'explique d'elle-même par les impressions puissantes de la nature, et par les libres inspirations de l'esprit, dont les formes naïves et sublimes, les conceptions simples et profondes en même temps, le système vaste et hardi, expliquent à leur tour, avec quelque succès, les dogmes et symboles religieux de la plupart des autres peuples ; cette contrée, c'est assurément l'Inde ; cette religion, c'est celle qui nous apparaît vivante encore sur les rives du Gange, avec ses prêtres, ses temples, ses autels, ses livres sacrés et ses poésies, ses pratiques et ses doctrines. Toujours ancienne et toujours nouvelle, l'Inde est debout sur ses propres ruines, comme un foyer éternellement lumineux où viennent se concentrer les rayons épars qui ont longtemps éclairé ou fasciné le monde [1]. »

Les ramifications immenses de cette religion, les créations innombrables qu'elle a fait éclore dans le cerveau des poëtes, fourniraient une preuve suffisante de la prodigieuse imagination de ces peuples, pour lesquels ce semble être une sorte de nécessité d'animer tout le domaine de la pensée en lui donnant une forme quelquefois bizarre et monstrueuse, souvent pleine de grâce et de délicatesse.

La nature du climat devait encore favoriser le penchant à l'inspiration, à la poésie et aux arts. Quoique l'air ne soit pas également sain dans chacune des provinces, on peut dire qu'en général la température est douce, le climat fertile, et partout les eaux abondantes. Cet état de choses, qui n'obligeait pas l'Indien à obtenir par force d'un sol ingrat ce que la nature lui accordait libéralement d'elle-même, lui a nécessaire-

[1] GUIGNIAUT. Traduction de CREUZER. *Religions de l'antiquité*, t. I, p. 133.

ment inspiré des mœurs douces, que l'habitude d'une nourriture végétale et l'abstinence des liqueurs fer mentées ont constamment entretenues.

D'ailleurs, la conformation des Indiens semble annoncer une force musculaire qui n'existe pas réellement [1]. Aussi sont-ils essentiellement pacifiques, et même timides; ils ont été successivement la proie de tous les barbares qui se sont emparés du pays presque sans difficulté; non précisément que les habitants manquassent de bravoure, mais parce que leur goût pour la tranquillité leur faisait regarder celle-ci comme un avantage préférable à tout le reste. Aucun peuple n'est plus étranger à toute violence, et les Indiens dont les familles ne sont alliées ni aux Arabes ni aux Tartares, sont encore aujourd'hui les plus doux des hommes [2].

Ce caractère paisible ne fut pas seul à favoriser dans l'Inde la culture de l'art musical; l'air pur et bienfaisant que l'on respire dans la plus grande partie de la contrée, augmentait naturellement la puissance des sons, en même temps qu'il donnait aux hommes des organes assez sensibles pour en apprécier toute la délicatesse et tenir compte d'une foule de petites circonstances que nous négligeons ou que nous ne savons pas apercevoir. La personnification des éléments sonores, et les idées religieuses si pleines de charmes que l'on y a rattachées, contribuèrent encore à faire goûter la musique et à en rendre l'étude aussi commune qu'attrayante.

Elle doit conserver pour nous quelque chose de ce caractère, car l'antique région où l'on la cultive depuis si longtemps et avec un goût si passionné, n'est

[1] Bukingham. *Tableau pittoresque de l'Inde*, trad. par Laroche, p. 102.
[2] Voltaire. *Essai sur les mœurs*, etc., p. 78.

pas moins curieuse à observer que la Chine. Quoique plus facile à visiter, elle est peut-être, en général, moins bien connue ; sa musique, qui nous occupera dans ce second livre, ne l'est un peu que depuis un demi-siècle environ, et nos renseignements à ce sujet sont loin d'avoir l'étendue et l'importance de ceux qui étaient à notre disposition pour les Chinois. Bien que l'Inde ait toujours été accessible aux Européens, et sans doute même à cause de cela, on s'est surtout occupé de cette contrée pour la conquérir, la subjuguer, l'opprimer en toutes façons ; mais ce n'est pas sur ce triste tableau que nos yeux doivent se porter ; il suffit de rappeler qu'il y a cent ans on ignorait complétement que le pays possédât une langue primitive ; on ne savait rien de ses antiquités, de ses institutions religieuses et politiques, et des phases diverses dans lesquelles s'étaient montrés les sciences et les beaux-arts. Depuis cette époque, plusieurs savants, soit par des études de cabinet, soit par des voyages et un séjour plus ou moins prolongé dans la vaste contrée qui leur offrait une si abondante moisson de documents neufs et précieux, se sont efforcés d'éclairer l'Europe sur ces matières, et y ont, jusqu'à un certain point, réussi. Les Anglais, devenus maîtres d'une grande partie de l'Inde, ont pu, en toute liberté, se livrer à des explorations et à des recherches fructueuses. A leur tête, et en avant de tous les orientalistes, l'on doit citer le célèbre William Jones, fondateur de la *Société asiatique* de Calcutta, élégant écrivain dans sa propre langue, savant jurisconsulte, l'un des hommes les plus honorables, à tous égards, que l'Angleterre ait produits. Né à Londres, le 28 septembre 1746, ce littérateur fut nommé, en 1783, juge à la cour suprême de

Calcutta; il put alors se livrer, au sein même des lieux dont il avait si ardemment étudié les idiomes, à l'étude de la langue sanscrite, et à des recherches sur les matières les plus variées. La musique ne fut point oubliée; après avoir lu plusieurs traités écrits à différentes époques par des auteurs indiens, arabes, persans, il composa son mémoire *sur les modes musicaux des Indiens* [1], le premier ouvrage de quelque importance qui ait été publié sur ce sujet; ce travail, lu d'abord à la société asiatique, en 1784, fut ensuite imprimé avec des augmentations considérables, et plus tard traduit en allemand par Jean-Frédéric de Dalberg [2], avec des notes et des additions utiles sans doute; mais c'est, à mon avis, s'avancer beaucoup trop de dire, comme le fait Lichtenthal, que cette traduction suffit pour acquérir une idée *parfaite* de la musique indienne [3]. Sans doute, l'auteur a fait du mieux possible en réunissant à la suite du traité de Jones plusieurs renseignements épars dans divers ouvrages; mais cette collection est encore fort insuffisante pour l'étude spéciale de la matière, et les notes qui appartiennent au traducteur sont vagues et peu instructives.

Quel que soit le mérite du travail de Jones, on ne peut se dissimuler qu'il est parfois tombé dans de graves erreurs; en effet, cet écrivain si savant, si habile et si exercé dans beaucoup de facultés, avait peu ou point de pratique musicale. On lui a reproché [4], non

[1] *On the musical modes of the Hindous*, dans les *OEuvres de* JONES, t. IV de l'éd. in-8. London, 1799.

[2] *Ueber die musik der Indier, aus dem englischen ubersezt, mit Erlauternden und Zusatzen begleitet, nebst einer sammlung indischer und anderer Volksgesange*. Erfurt, 1802, in-4.

[3] LICHTENTHAL. *Dizionario et bibliografia delle musica*, t. III. p. 182.

[4] WILLARD. *A treatise on the music of Hindoostan, comprising a detail*

sans raison, de n'avoir étudié la musique de l'Inde que dans les livres, sans s'apercevoir que les ouvrages où il puisait, composés eux-mêmes par des écrivains habitués aux recherches spéculatives, que n'appuyait pas une habitude d'exécution suffisante, s'étaient souvent trompés. Jones a eu le tort, dans le temps qu'il habitait l'Inde, de ne pas assez consulter les musiciens du pays. Nous n'en devons pas moins regretter que ses travaux sur la musique se soient bornés au seul mémoire indiqué; sans doute si la mort, ou, pour mieux dire, le dévouement à la science ne l'eût emporté âgé seulement de quarante-sept ans, l'expérience musicale que son premier ouvrage lui avait acquise aurait rendu plus profitables les recherches en ce genre qu'il se proposait de faire.

Le capitaine Auguste Willard, dans l'ouvrage qu'il a publié à Calcutta, il y a dix ans[1], s'est efforcé d'éviter les erreurs reprochées à Jones; en toute occasion il a interrogé les praticiens de l'Inde, et, bien que dépourvus de toute connaissance en dehors de la simple pratique de leur profession, ces artistes lui ont fourni des instructions nettes et spéciales; il a pensé que cette méthode *laborieuse et précaire* était la seule capable de jeter un peu de lumière sur une matière si obscure[2]. La lecture de son livre prouve que cette marche lui a souvent réussi : notre auteur traite de l'échelle indienne, du rhythme, de l'harmonie et de la mélodie orientales, de la manière d'écrire la musique des rags

of the ancient theory and modern practice. Calcutta, 1834, in-8, printed at the baptist mission press; voy. p. vij de la préface.

[1] Voy. la note précédente.

[2] « This method, althoung very laborious, and even precarious, seems to be the only one by which any advance can be made in so abstruse an undertaking, p. vij. »

et raginess (on verra par la suite ce qu'il faut entendre par ces mots), des instruments de musique, etc., et donne sur tous ces sujets des notions souvent fort précieuses, que cependant l'on voudrait parfois plus étendues, plus spéciales et plus positives. Il faut bien l'avouer aussi, l'auteur, qui est sans doute un officier distingué, esclave de son devoir, n'a pas eu le temps d'étudier suffisamment la musique européenne, et a peu l'habitude d'écrire; mais son livre est d'autant meilleur à consulter pour la musique des Indiens, qu'il traite toutes les questions avec une grande impartialité, et ne s'enthousiasme pas aveuglément sur les productions artielles du pays qu'il habite. Il nous promet une collection d'airs indiens en musique, accompagnés de notes explicatives, le tout destiné à mettre en évidence les faits avancés dans son premier ouvrage; les amis des arts doivent désirer ardemment une telle publication.

Un recueil de ce genre aurait sans doute plus d'importance que tout ce que l'on connaît jusqu'à ce jour de musique indienne, et que l'on retrouvera dans les planches relatives au chapitre V de ce livre. Je regrette fort de n'avoir pu me procurer le recueil de William Hamilton Bird[1]; il m'eût été sans doute très-utile pour l'appréciation de la mélodie indienne en général, d'autant plus que l'auteur, professeur de musique à Calcutta, n'avait pas négligé d'accompagner de remarques les airs qu'il mettait au jour. Au reste, Dalberg a donné un grand nombre des pièces publiées par Bird, auquel un de ses compatriotes, ami de William Jones, reprochait de n'avoir point reproduit les paroles

[1] *The musical miscellany, being a collection of the must favourite airs of Hindostan.* Calcutta, 1789; printed by J. Cooper.

des airs, et d'avoir commis quelques erreurs par suite de son ignorance absolue de la langue du pays où il avait cependant fait un assez long séjour [1].

Les autres auteurs que j'ai été à même de consulter n'ayant point écrit de traités spéciaux, je n'en parlerai point ici ; on trouvera leurs noms au bas des pages, ainsi que ceux de quelques livres indiens traduits en langues modernes, dans lesquels j'ai puisé des renseignements souvent précieux.

Pour la distribution des matières, j'ai suivi à peu de choses près la même marche que dans le livre précédent. Après avoir présenté les rapports établis entre la musique et la théologie ou mythologie des Indiens, je rassemble le très-petit nombre de faits historiques qui nous sont connus ; je passe ensuite à l'exposition du système musical considéré sous le rapport de la tonalité, de la modalité, du rhythme et de la séméiographie. Le chapitre suivant traite des divers instruments ; je m'occupe ensuite de l'examen de quelques pièces de musique indienne, en m'efforçant de faire comprendre ses qualités et ses défauts, ses avantages et ses inconvénients ; ayant ainsi fait connaître, autant que possible, les compositions de l'Inde, j'expose, dans un autre chapitre, l'emploi que l'on en fait dans la vie publique ou privée. Les danses indiennes, dont la renommée a depuis longtemps pénétré en Europe, reposent un instant l'attention ; enfin, des réflexions générales la rappellent sur les objets les plus importants étudiés dans ce livre.

[1] Richard JOHNSON, cité dans DALBERG, p. XI.

CHAPITRE II.

Documents mythologiques et historiques sur la musique des Indes.

Une des plus admirables idées de l'antique religion indienne est assurément celle qui fait de la science l'une des formes de la divinité [1]; aussi sublime que charmante, elle donne un attrait inexprimable aux personnages secondaires qui, sous l'éternel Brahm, se révèlent aux humains pour exciter et entretenir dans leur cœur cette religion de félicité, d'amour et de joie. Brahm est partout; n'ayant point lui-même de figure, il se produit à chaque instant sous des figures sans nombre, plus petit qu'un atome, plus grand que l'univers, âme du monde, âme de tous les êtres, il anime toute la nature, il est la nature même [2].

Ainsi, tous les éléments qui la composent se personnifient dans une foule d'êtres pleins de charmes, délicieuses émanations de la divinité, qui président aux actions des hommes, aux sensations de l'âme, aux émotions du cœur, aux enfantements de la pensée, aux découvertes scientifiques aux inventions de la littérature et des beaux-arts, enfin à tout ce que peut concevoir l'imagination, dont ces êtres divins sont eux-mêmes l'une des créations les plus aimables et les plus brillantes.

On ne doit donc pas s'étonner que dans l'Inde les beaux-arts, et particulièrement la musique, soient regardés comme une révélation d'en haut dont la source se retrouve dans les livres sacrés [3], respectables aux

[1] *Védas*, cités par GUIGNIAUT. *Religions de l'antiquité*, t. I, p. 52.

[2] Là même.

[3] JONES. *On the musical modes of the Hindoos*, dans ses *OEuvres*, t. IV, édition de 1807. London, p. 184.

yeux de ceux qui en font la règle de leur croyance par leur origine céleste et les vérités qu'ils contiennent, aux yeux de tous par la haute et incontestable antiquité de leur composition.

Dans ces livres sacrés, appelés *Vedas*, Brahma[1] nous est représenté communiquant lui-même à l'espèce humaine l'art divin de la musique, et se faisant aider dans cette grande œuvre par Sereswati, son épouse, et par son fils Nareda[2].

C'est dans une de ses incarnations humaines que Brahma, sous la forme de Crichna, apporte ce don céleste sur la terre :

Sous une forme humaine il habita nos monts,
Des fureurs du serpent délivra nos campagnes ;
Il apprit aux bergers les divines chansons
Que répétaient en chœur neuf vierges, ses compagnes.
Ce doux pays, agréable à ses yeux,
Répète encor ses vers mélodieux[3].

Destiné à la mort dès sa naissance, l'enfant divin n'en est préservé que par un bruit d'instruments qui empêche le tyran Kansa d'entendre ses cris et de le massacrer comme il avait fait des sept autres fils de sa sœur[4]. Ainsi, plus tard, Jupiter fut préservé du trépas par les chants bruyants et les tambours des corybantes[5].

[1] Il ne faut pas confondre Brahma au masculin avec Brahm au neutre. Brahm se dit de l'être unique et sans second, essence et principe du monde, source divine d'où sortent tous les êtres, et où ils retournent tous. De lui est sorti Brahma, créateur du monde, l'une des trois personnes de la trinité indienne. Voyez la table placée à la suite des *Chefs-d'œuvre du théâtre indien*, traduit en anglais par Wilson, et en français par Langlois, t. II, p. 402.

[2] Jones. Là même.

[3] Casimir Delavigne. *Le Paria*, chœur du premier acte.

[4] Creuzer et Guigniaut. *Religions de l'antiquité*, t. I, p. 205.

[5] Voy. livre IV.

Heureusement échappé à la fureur de son oncle, Crichna est élevé parmi les bergers dont il partageait les occupations ; pasteur mélodieux, les sons de sa flûte, comme ceux du king de Kouei [1] et de la lyre d'Orphée, charmaient les animaux les plus sauvages, qui se mêlaient à ses troupeaux. Si Crichna possédait l'art d'enchanter les animaux les plus féroces, il devait lui être bien facile de s'attirer l'admiration et l'amour des humains. Aussi faisait-il les délices des aimables *gopis* ou laitières, simples et innocentes compagnes de son enfance, qui se rassemblaient sans cesse autour de lui pour l'entendre : parmi elles, sept furent préférées et épousées par lui ; mais Rhada, la huitième, plus charmante que toutes les autres, fut la bien-aimée de son cœur. En avançant en âge, il quitte la houlette du pasteur pour ceindre l'épée ; il venge sa famille en immolant le tyran Kansa, qui avait voulu le faire mourir, et délivre sa mère, qui gémissait depuis longtemps dans l'oppression. Bientôt il défait un géant à cinq têtes, qui s'était rendu redoutable à tout l'univers, s'empare de son palais dans lequel il rencontre seize mille vierges de la plus grande beauté ; celles-ci le trouvent lui-même si beau que toutes veulent épouser l'heureux vainqueur ; toutes sont satisfaites ; mais, ainsi qu'il a déjà fait pour les gopis objets de ses premiers amours, il choisit dans le voluptueux assemblage les sept plus charmantes nymphes auxquelles il en ajoute une huitième, la délicieuse Roucoumi, qui doit être la favorite du Dieu incarné [2]. Nous verrons que ces

[1] Voy. livre premier, ch. II, p. 49.

[2] Paolino da S. Bartolomeo. *Sistema braminicum*, p. 146 et suiv. — Jones et Langlès, *Recherches asiatiques*, en français, t. I, p. 197 et suiv. — Le *Mahabbarat* et le *Bhagavat*, cités par Polier, *Mythologie des Indous*, ch. 3 et 11. — Creuzer et Guigniaut, t. I, p. 206 et 207.

nombres de huit et de seize mille ne doivent pas être négligés, et lient très-heureusement entre elles la théologie et la musique des Indiens.

Crichna paraît être l'Apollon des Grecs plutôt que leur Hercule, quoique plusieurs des traits qui lui appartiennent puissent le rapprocher de ce héros, ou même de Jupiter[1]; les gopis seraient alors les Muses. Quoi qu'il en soit, il est présenté dans les peintures indiennes sous différentes formes; la plus ordinaire lui donne la figure d'un jeune homme dans tout l'éclat de la beauté et de la parure, couronné de fleurs, conduisant les nayagas ou naykas, et figurant avec ses gopis à la tête des chœurs célestes, ou bien jouant de la flûte, et réglant, par ses divins accords, les danses du brillant entourage des nymphes, qui partout suivent les pas d'un guide si séduisant[2]. La figure première du livre II, planche XIII, exprime heureusement la grande et ancienne idée de l'harmonie universelle, représentée par celle des corps célestes, dont le résultat naturel est le maintien et la conservation du monde.

On y voit Crichna dansant avec son épouse bien aimée Radha ou Roucoumi, qui, comme lui, s'accompagne de la flûte. Autour d'eux, huit couples forment une ronde et se meuvent en cadence; six musiciennes célestes, rangées trois par trois de chaque côté, exécutent un concert de divers instruments. En rapportant cette fable à l'astronomie, l'on peut considérer Crichna comme un dieu-soleil, et Roucoumi comme personnification de la lune, autour desquels les corps célestes

[1] PAOLINO. *Sist. Brah*, p. 151 et suiv. — JONES et LANGLES. *Recherches asiatiques*, t. I, p. 200, 211.— POLIER. *Myth. des Ind.*, t. II, p. 413. — CREUZER et GUIGNIAUT, t. I, p. 211.

[2] CREUZER et GUIGNIAUT. *Religions de l'antiquité*, t. I, p. 210.

viennent former une danse harmonique [1]. Crichna est aussi représenté dans les peintures indiennes tenant à la main une conque marine qui lui sert de trompette dans les combats [2].

Dans sa troisième incarnation, Brahma, né de la vierge Kali [3], prend le nom de Vyasa ou compilateur; il coordonne les Vedas et compose les pouranas, autres livres sacrés [4]. C'est encore à Brahma incarné pour la quatrième et dernière fois sous le nom de Calidasa, qu'est due la restauration des anciennes poésies de Valmiki. Le rajah Vikramaditya, célèbre dans les fastes de l'Inde par la protection éclairée qu'il accordait aux sciences et aux savants, désirait vivement voir les ouvrages du grand poëte rétablis dans leur intégrité première; personne n'osait se charger d'une tâche si difficile; Calidasa entreprit le travail et s'en acquitta on ne peut plus heureusement, car il sut retrouver le rhythme, le caractère et les expressions de Valmiki; les grands, jaloux de sa renommée, l'accusèrent d'avoir inséré dans les œuvres des parties controuvées, mais un miracle confondit à l'instant ses accusateurs; les stances contestées, écrites sur des pierres, furent jetées dans les eaux du Gange, et surnagèrent à la surface du fleuve sacré, aux cris d'étonnement et d'admiration de tous les spectateurs [5].

Considéré hors de ses incarnations, Brahma se pré-

[1] MOORE *Hindou-Panthéon*, tab. 63. — CREUZER. *Religions de l'antiquité*, explication des planches, p. 13.

[2] SOUDRAKA. *Le chariot de terre*, acte V, trad. par WILSON et LANGLOIS, t. I, p. 84.

[3] PAOLINO *Viaggio alle Indie orientali*, t. II, p. 16 de la trad. française. — CREUZER et GUIGNIAUT. *Rel. de l'ant.*, t. I, p. 233.

[4] Les mêmes. t. I, p. 572.

[5] POLIER, *Mythologie des Indous*, t. I, p. 171. — CREUZER et GUIGNIAUT, t. I, p. 235.

sente dans les peintures indiennes monté sur un cygne d'une éclatante blancheur; dans un de ses bras, il tient Saraswati; autrement Brahmi, qui est à la fois sa fille, sa sœur et son épouse, pour laquelle il brûle d'un amour éternel [1]. Saraswati est le pouvoir actif de Brahma [2]; c'est la déesse de la science, de la symétrie, de la parole, et enfin de la musique ; c'est la sagesse divine identifiée avec la nature féconde, la Neith ou Netha de l'Égypte, l'Athène de la Grèce [3]. On la voit souvent seule, un livre à la main, ou bien portant la vine, instrument musical inventé par son fils Nareda; Dracka, son frère, préside au travail et à l'emploi du temps; quant à Nareda, il est à la fois législateur et musicien [4] (il paraît, en effet, avoir été l'un et l'autre, et, en outre, astronome). La Vina, dont on lui doit l'invention, portait jadis le nom de *catch'hapì*, ou tortue [5], parce que Nareda forma son premier instrument au moyen de l'écaille de la tortue, qui, dans les idées indiennes, soutenait sur son dos le monde primitif [6]. Quel sens profond, s'écrie avec raison un mythologue moderne [7], dans cette allégorie de la tortue qui soutient le monde et devient une lyre! Le rôle de Naréda est exactement celui du Fou-hi des Chinois [8], et de l'Hermès des Égyptiens et des Grecs [9]. Il est habituellement représenté tenant en main son instrument favori; la figure 2, livre III, planche XIII, est

[1] Creuzer et Guigniaut, t. I, p. 244.
[2] Jones. *On the mus. mod. of the Hind.*, p. 185.
[3] Creuzer et Guigniart, t. I, p. 245.
[4] Creuzer et Guignaut, là même.
[5] Jones. *On the mus. mod. of the Hind.*, p. 185.
[6] Creuzer et Guigniaut. Là même.
[7] Guigniaut, t. I, p. 263.
[8] Voyez livre premier. p. 28.
[9] Voyez liv. III, t. II. p. 17, et le liv. IV.

la reproduction d'une peinture indienne offrant l'image de cette divinité.

Nareda et Dacka ne sont pas les seuls enfants de Brahma et de Seraswati ; six ragas ou génies, qui se personnifient dans les modes primitifs de la musique, sont le fruit enchanteur de cette union. On les nomme dans l'ordre des saisons de l'année,

Bhairava,	Hindola ou Vasanta,
Malava,	Dipaga,
Sriraga,	Mégha.

Chacun d'eux est accompagné de cinq ou même de six épouses appelées raguinis ou nymphes, représentant les modes secondaires, et suivis de huit enfants, autres génies mélodieux appelés poutras [1], qui viennent concourir à former un cercle harmonique dont la développante va présentant à chaque instant des variétés toujours nouvelles et toujours plus charmantes.

Ici l'on ne peut s'empêcher de partager l'enthousiasme des orientalistes, qui s'écrient avec raison que toute l'imagination des Grecs n'a jamais inventé une plus délicieuse allégorie que celle de ces aimables familles de ragas [2], et que les peintres et poëtes d'aucune nation n'ont rien imaginé de plus gracieux que cet assemblage d'êtres aériens. En effet, c'est vraiment une idée merveilleusement belle d'avoir ainsi déifié les sons [3], d'avoir personnifié dans des êtres fantastiques les éléments dont l'association donne naissance aux compositions musicales. Une telle pensée ne pouvait prendre racine que dans une terre singulièrement fa-

[1] JONES. *On the mus. mod. of the Hind.*, p. 193.
[2] JONES, là même.
[3] N. MUELLER, dans CREUZER et GUIGNIAUT, t. I, p. 660.



vorisée du ciel; elle ne pouvait fructifier que par un heureux accord des âmes avec cette nature où les sons semblent être, comme les fleurs, une émanation en quelque sorte éthérée. Aucun autre peuple n'a possédé la hiérarchie musicale des Indiens et connu ces divinités enchanteresses, types d'une délicatesse vraiment idéale [1].

Parmi les richis ou mortels inspirés qui viennent à la suite des dieux, le premier musicien paraît avoir été le sage Bhérat, inventeur des natacks ou drames accompagnés de chansons et de danses; son nom se rattache au second des quatre principaux matas ou systèmes de musique. Le premier est attribué à Iswara, fort semblable à l'Osiris des Égyptiens. Hanouman ou Pavan, le Pan de l'Inde, est auteur du troisième, et Callinas du quatrième; ce richi ou philosophe était aussi habile dans la théorie que dans la pratique [2].

Pour ce qui est de Hanouman, il est d'un ordre plus élevé : on lui donne pour père Parama, autrement Marouta ou Vayou, roi des vents, le dieu pur, le véhicule des odeurs et des sons, l'air lui-même [2]. Hanouman est le fidèle serviteur de Vichnou, auquel il rendit de grands services [3]. On le voit souvent avec la vina entre les mains [4]. Ce personnage se rapproche fort de Crichna; l'un et l'autre semblent présider à l'harmonie générale du monde dont ils occupent le centre [5].

Tels sont en abrégé les renseignements que nous possédons sur la partie musicale de la mythologie indienne. Il est inutile d'avertir les lecteurs que le fond

[1] MIRZA-KHAN, dans JONES, p. 185.
[2] CREUZER et GUIGNIAUT, p. 219.
[3] Les mêmes, p. 202, et JONES. *Recherches asiatiques*, t. I, p. 196
[4] Les mêmes, planche XII, fig. 57.
[5] Les mêmes, p. 260.

de tous ces anciens mythes repose sur des faits très-réels, et que les personnages prétendus surnaturels, auxquels la reconnaissance des peuples a ainsi attribué les honneurs divins, étaient des hommes que leur science, leur vertu, leur sagesse, en un mot leur génie avait tout naturellement élevés au dessus du vulgaire; les bienfaits répandus par eux sur les humains les faisaient regarder comme une émanation de la divinité; dès lors ils étaient dignes d'entrer avec elle en partage dans les honneurs qu'on lui rendait, dans les prières qu'on lui adressait.

Mais une remarque qui ne doit pas être méprisée, relativement à l'invention des arts et des sciences, c'est que ces êtres d'un ordre supérieur, ces demi-dieux auteurs des grandes découvertes, étaient fort souvent, non pas inventeurs, mais bien plutôt compilateurs[1] et coordonnateurs; ils réunissaient, résumaient et formulaient les élucubrations partielles d'autres hommes de génie venus avant eux; leur mérite était surtout d'avoir concentré en eux-mêmes une somme de connaissances assez considérable pour établir des comparaisons, apercevoir des détails de haute importance antérieurement négligés, et, par suite, donner des définitions exactes et réunir en un seul corps de doctrine les éléments épars jusqu'alors. Les premiers sont plus réellement créateurs, mais ils ne sont guidés que par le tâtonnement; les seconds sont plutôt observateurs, c'est le jugement qui les dirige.

Il paraît que, dès une époque fort éloignée, la musique avait fait des progrès considérables, et cette époque peut même être reculée aussi loin qu'on le juge convenable, si l'on se rappelle l'opinion fort ancienne

[1] WILLARD. *A treatise on the music of Hindoostan*, p. 104.

qui, supposant l'homme et les animaux nés de l'humidité primitive de la terre combinée avec les rayons du soleil, faisait de l'Inde le berceau du genre humain [1]. Il est aisé de reconnaître que l'impulsion donnée à la musique par les artistes et les philosophes fut remarquable, si, comme l'on doit toujours faire en pareille occasion, l'on examine les anciennes poésies du pays, qui, dans le principe, étaient certainement chantées. Pendant longtemps la musique fut cultivée dans l'Inde sous le double rapport théorique et pratique ; les règles générales se transmettaient d'âge en âge, et si l'art lui-même faisait peu de progrès en raison de l'horreur des innovations et du respect exagéré de son origine céleste, du moins il se conservait intact et pur de tout alliage étranger. Toutefois, c'est aller bien loin de supposer [2] qu'il ait atteint dès ces temps éloignés une véritable perfection. Le progrès cessa lorsque la pratique se sépara de la théorie cultivée seulement depuis lors par un fort petit nombre d'hommes instruits, qui abandonnèrent la pratique, comme indigne d'eux, à de simples exécutants dont ils méprisaient l'ignorance. Les théoriciens ne prenaient pas garde qu'en agissant de la sorte ils se privaient du moyen de faire par eux-mêmes les vérifications et les expériences nécessaires. D'un autre côté, les praticiens, ainsi abandonnés, ne s'appuyèrent plus sur des règles fixes, s'en rapportant uniquement à leur mémoire et aux habitudes contractées par les maîtres dont ils avaient reçu des leçons ; or, comme les Indiens ne possédaient pas alors un système graphique pour exprimer les pensées mélodiques ou bien en avaient un fort insuffisant, les airs primitifs

[1] PAUSANIAS, *Voyage de la Grèce*, l. VIII, Arcadie, ch. 29. — Voy. p. 401.
[2] WILLARD. *A treatise on the mus.* Préface, p. VI.

durent nécessairement se corrompre de bonne heure.

Il paraît toutefois que l'art se maintint dans un état assez prospère jusqu'à la conquête de l'Inde par les musulmans. De cette époque date le déclin de la musique et de tous les arts depuis si longtemps cultivés dans ces belles contrées; souvent les conquérants, par une sotte exaltation religieuse, renouvelèrent les actes de destruction trop communs dans les premiers âges du christianisme; partout, d'ailleurs, ils décourageaient la culture des arts et des sciences [1]. La théorie fut à peu près abandonnée; la musique pratique, servant à l'amusement des grands et des riches, continua de briller d'un vif éclat jusqu'au temps de Mahomet-schah, après le règne duquel les scènes terribles qui agitèrent l'Inde tournèrent pour longtemps l'attention générale sur des objets fort étrangers aux arts; la musique tomba peu à peu dans une complète dégradation, d'où elle ne paraît pas prête de sortir; les choses en sont venues à un tel point qu'aujourd'hui, parmi les praticiens, il est impossible d'en rencontrer un qui ait la moindre connaissance de la théorie, et l'on en est venu à dire que l'espoir de rencontrer un musicien instruit dans l'une et l'autre branche à la fois, serait aussi fondé que celui de découvrir la pierre philosophale [2].

Il existe un grand nombre de livres anciens en sanscrit, dans lesquels sont développés les éléments du système de la musique indienne; une observation qui les concerne tous, c'est que leurs auteurs n'y présentent point l'art hérissé de ces chiffres et supputations qui semblent, en effet, appartenir plutôt à la géométrie et à l'astronomie qu'à la musique; ils considèrent

[1] Willard. *A treat. on the mus. of Hind.* p. 107.
[2] Willard, p. 7.

celle-ci comme ayant pour but le plaisir de l'imagination[1]. Les savants de la province de Calcutta s'accordent pour donner la préférence au *Damodara* sur tous les autres *Sangitas* ou traités de musique. Le *Narayan*, autre livre où le précédent est souvent cité, paraît aussi jouir de beaucoup d'estime. Un troisième ouvrage, intitulé *Ragavibodha* ou *Doctrine des modes musicaux*[2], n'est pas aussi connu; il peut cependant être considéré comme un traité historique et pratique de l'art; on le croit fort ancien, moins cependant que plusieurs autres livres encore existant aujourd'hui; il a pour auteur Soma, poëte élégant et praticien habile, qui paraît avoir possédé des connaissances très-étendues et très-variées. L'ouvrage est entièrement écrit en vers, dans le mètre mélodieux appelé *arya;* il est divisé en cinq chapitres : le premier, le troisième et le quatrième sont employés à exposer la doctrine des sons, leurs divisions, leurs successions, la formation des différentes échelles par suite de la variation d'accord, enfin, l'énumération des modes d'après un système différent de ceux que l'on avait pratiqués jusqu'alors; le chapitre second contient une description des différentes espèces de vinas faite avec beaucoup de soin; enfin, le cinquième renferme des airs notés. Ce livre suffirait pour composer un traité à peu près complet sur la musique indienne[3]. Ce n'est pas seulement dans les livres en sanscrit que l'on peut étudier la musique des Indiens; il en existe des traités composés tant en *hindostani* que dans les dialectes des diverses provinces[4]. Enfin l'on possède aussi des tra-

[1] Jones. *On the mus. mod. of the Hind.*, p. 180.
[2] En admettant que le mot raga désigne les modes.
[3] Jones. *On the musical modes of the Hindous*, p. 183.
[4] Ouseley. *Oriental collections*, t. I, p. 75.

ductions et des traités originaux sur la musique indienne, écrits en d'autres langues orientales[1]; le livre persan, intitulé *Présent de l'Inde*, écrit sous le patronage de Hazem-schah, par l'ingénieux et laborieux Mirza khan, forme une sorte d'encyclopédie de la littérature indienne; l'auteur annonce qu'il a tiré ce qui concerne la musique du *Ragarnava* ou Mer des modes, du *Ragaderpana* ou Miroir des modes, du *Subhavinoda* ou Délices des assemblées, et d'autres traités célèbres. Il s'en faut, du reste, que ces traductions soient faites avec le soin convenable; ce sont plutôt des paraphrases où le texte et les gloses se trouvent toujours confondus, et ils ne peuvent servir à l'étude qu'en un petit nombre de cas; en effet, il est aisé de sentir que ce serait folie de préférer le ruisseau fangeux des écrivains musulmans à la source pure des brahmines; il y a peu ou point d'exceptions à faire à cet égard[2].

On cite encore un assez grand nombre de musiciens célèbres qui ont fleuri à différentes époques dans l'empire des Indes. Parmi les plus anciens, outre les dieux, demi-dieux et richis ou philosophes inspirés que j'ai nommés plus haut, on mentionne comme ayant été inventeurs, compilateurs ou professeurs célèbres: Coolnath, Cushiup, Haha, Hoohoo, Ravura, Disha, et Urjoon; jusqu'à ce jour, nous ne connaissons d'eux que leurs noms; il en est dans le nombre qui ont aussi écrit des traités sur diverses parties de la musique.

Les plus renommés parmi les Nayacs ont été Gopal, né à Duckun, et son contemporain Umeer Kosrow, de Dehli; ils vivaient sous le règne du sultan Ula-ooddin; Sultan Housyn Shurque, de Jounpoor; Rajah-

[1] Jones, p. 182.
[2] Jones, p. 181.

man, Quilladar de Gualior, Byjoo, Bhunnoo, Pandvie, Buksou, Lahung, Jurjoo, Bhugwan, Dhondie et Dalou. On rapporte que Gopal, visitant la cour de Delhi, chanta une de ces compositions appelées *geet*, de la beauté desquelles rien ne pouvait approcher lorsqu'elles étaient confiées à un si habile chanteur. Le souverain avait fait cacher Umeer-Kosrow sous son trône, d'où il avait entendu Gopal, qui lui était inconnu; Kosrow s'efforça de fixer dans sa mémoire le style de son rival, et, le jour suivant, il chanta en imitant la manière de Gopal, qui, par cette supercherie, n'obtint qu'une partie des honneurs qu'il attendait[1].

Les Gundbars et les Goncars ont été d'habiles chanteurs, mais dépourvus de toute idée théorique : ils sont fort nombreux; les suivants ont *eu l'honneur* d'exécuter en présence de Jujul-ood-denn-Mohammed-Vebur, roi de Dehli : Tansen, attaché d'abord à Rajah-Ram, fut appelé à la cour sur une demande précise du roi; Soojan-khan, Soorgyan-kan de Futehpoor; les deux frères Chand-khan et Sooruj-khan; Tanturung-khan, fils de Tansen, Mudun Ray, Baba Ramsas et son fils Soordas, auteur du *Vishnoopud*, Baj Bahadour, Chundoo, Daood, Is-haq, Shekh Khisur, Shekh Bechoo, Husun-khan, Soorut Sen et son frère Lala Debee, Neelum Prucash, Meelza Aquir, et les célèbres joueurs de vina Feeroz-khan et Noubat-khan. Tout barbares que me paraissent ces noms, je les conserve parce qu'ils peuvent mettre sur la voie pour les recherches musicales.

A une époque plus moderne, Sundarung et Undarung, Noor-khan, Lav et Pyar-khan, Janee et Gholam-Rusool, Shucker et Muckun, Teetoo et Meethoo, Mo-

[1] Willard. *A treat. of the mus. of Hind.*, p. 107.

hammed-khan et Chhujjoo-khan, Shoree, inventeur du tuppa[1], qui jouit d'une grande réputation ; ajoutez plusieurs autres praticiens de l'un et l'autre sexe, tout à fait ignorants en théorie musicale, mais qui pouvaient le disputer aux plus habiles chanteurs d'Europe pour la qualité, la douceur et la flexibilité de la voix. C'est du moins ce qu'assurent ceux qui les ont entendus[2]. Il paraît que les exécutants habiles, tant dans la partie vocale que dans l'instrumentale, ont été fort nombreux dans ces derniers temps ; parmi les premiers, on cite Mohammed-khan, et parmi les seconds Khoosh-hal-khan et Oomrao-khan, l'un et l'autre joueurs de vina.

A ces listes arides, qui n'ont pas même le mérite d'être complètes ; à cette stérile, désolante et inharmonieuse nomenclature se borne forcément ce que je puis dire des artistes et de l'histoire musicale proprement dite de l'un des peuples les plus poétiques de l'antiquité, dans l'esprit duquel on aperçoit encore quelques restes d'une splendeur vraiment éblouissante, comme au milieu de terres jadis fertiles que la guerre a dévorées, et que l'incurie des habitants a honteusement abandonnées, apparaissent encore, par intervalles, des touffes vivaces d'une riche et magnifique végétation.

CHAPITRE III.

Exposé du système musical des Indiens.

La musique s'appelle, dans la langue du pays, *sangita* ou *sungit;* ce mot vient du sanscrit, ainsi que tous

[1] Air d'une coupe particulière. Voy. le ch. V de ce livre.
[2] WILLARD, p. 108.

les termes en usage dans l'art musical[1]. Il sert pour désigner la musique prise en général, c'est-à-dire, dans le sens des Indiens, la réunion des voix, des instruments, et d'une action mimique plus ou moins marquée; dans une acception plus restreinte, le mot sangita indique une *symphonie*[2], ou plutôt peut-être une pièce d'exécution quelconque.

Les auteurs indiens partagent la musique en trois divisions, comme je viens de l'indiquer; ces divisions correspondent aux mots *gana*, chant; *vadya*, percussion; *nritya*, danse; la première comprend, outre le chant proprement dit, tout ce qui concerne le mètre poétique; la seconde renferme la musique instrumentale; la troisième a pour objet la danse ordinaire, et de plus tous les gestes et attitudes que nous rattachons à la représentation théâtrale.

Il y a une autre manière de diviser la musique d'après laquelle ses différentes parties seraient au nombre de sept: 1° les tons et leurs subdivisions; 2° la mélodie; 3° la mesure et la manière d'en marquer les temps; 4° la danse; 5° l'application du chant à la poésie; 6° le geste et l'expression; 7° l'exécution instrumentale[3]. La division reçue chez les anciens Grecs avait de grands rapports avec celle-ci.

Il suffit d'avoir indiqué le procédé des Indiens; selon la marche que j'ai suivie jusqu'à présent, j'emploierai pour l'exposition de leur système, la méthode qui nous est familière, et dont les avantages sont évidents.

On n'a pas oublié sans doute que le ton produit par

[1] WILLARD. *A treatise on the music of Hindoostan*, p. 23.
[2] JONES *On the mus. mod. of the Hind.*, p. 171.
[3] WILLARD. Là même.

un tube sonore quelconque est porté à la quinte supérieure si le tube est raccourci d'un tiers; à l'octave, s'il l'est de moitié[1], etc.; on sait aussi que le même fait se reproduit sur des cordes suffisamment tendues pour fournir des vibrations sonores. C'est sur l'observation de ce double phénomène de l'octave et de la quinte qu'est fondé le système tonal des Indiens[2], et nous verrons ce fait se reproduire dans tous les systèmes qui passeront sous nos yeux. L'identité de l'octave et l'affinité de la quinte par rapport à un ton fondamental, a dû être partout la première observation théorique; mais il est possible qu'elle ait été faite à une époque où la pratique avait acquis déjà une assez grande consistance. Nous ne savons, au reste, rien de la manière dont cette découverte a eu lieu chez les anciens habitants de l'Inde; il ne semble pas qu'ils en aient tiré grand parti, et ce serait une supposition très-gratuite de prétendre que les Grecs ont tenu d'eux les développements donnés depuis à cette première pensée. La mobilité du système indien tendrait à prouver que dans ce pays l'on a toujours négligé les recherches de ce genre. C'est donc sans connaître autrement les bases du système, que nous allons en étudier successivement la tonalité, la modalité, le rhythme et la semiographie.

§ 1. *Tonalité.*

L'échelle musicale naturelle des Indiens est, sinon absolument, au moins presque entièrement semblable à la nôtre; c'est-à-dire qu'on peut former avec les notes indiennes des séries heptatoniques ou, pour mieux dire,

[1] Voy. livre premier, ch. IV, p. 102 et suiv.
[2] JONES. *On the mus. mod. of the Hind.*, p. 173.

octotoniques en répétant le premier ton à son octave. Ces séries vont ensuite se reproduisant autant de fois que le permet l'étendue des voix et des instruments; l'intervalle qui sépare le troisième degré du quatrième et le septième du huitième, y est toujours environ la moitié de ceux qui se rencontrent entre les autres degrés. Les sept notes de l'échelle indienne portent les noms suivants, que nous donnons sous une double forme, dont au reste la différence n'est relative qu'à la prononciation.

Nishada [1]	Nikhad [2]	*si*
Dhaivata	Dhyvut	*la*
Panchama	Punchum	*sol*
Madhyana	Muddhum	*fa*
Gandhara	Guandhur	*mi*
Rishabba	Rikhub	*ré*
Shadja ou Sharja	Khuruj	*ut*

Il paraît que, quant au degré réel du ton, le khuruj ne correspond pas précisément à l'ut, mais au *la*, tierce inférieure d'*ut* [3], et dans un autre système, ou, pour mieux dire, par suite d'une transposition au *mi*, sa tierce majeure [4]; au fond, la chose est ici fort indifférente, puisque c'est la structure même de l'échelle et non le degré tonal du son fondamental qu'il importe de considérer. Dans tout ce qui va être dit, on rapporte donc l'échelle indienne à notre gamme primordiale d'*ut majeur;* cette disposition est d'autant plus raisonnable que les Indiens, bien différents en cela des Chinois, ne se sont peut-être jamais occupés de fixer un ton régulateur pour l'accord des instru-

[1] Jones. *On the mus. mod. of the Hind.*, p. 186.
[2] Willard. *A treat. on the mus. of Hind.*, p. 29.
[3] Jones, p. 208.
[4] Jones, p. 189.

ments; chacun accorde le sien au degré qui lui plaît, en ayant égard, soit à la nature même de l'instrument et à la qualité de ses cordes, soit à la force et à l'étendue de la voix qu'il doit accompagner; fort souvent même l'on s'en remet au hasard [1]; ce qui, comme on le sait, a aussi très-fréquemment lieu parmi nous. On verra que de ce premier malentendu, relativement à la position de l'échelle indienne, il est résulté des erreurs vraiment capitales.

La première note de la gamme s'appelle khuruj; on la désigne aussi par le nom de *soor* ou swara, terme générique servant à indiquer les sept degrés et le son en général; swara est donc le *ton* par excellence, la note fondamentale et prééminente. L'échelle prend le nom de *sourgum*, dénomination tirée évidemment de la première syllabe de chacune des notes du premier tétracorde *s r g m;* c'est ainsi que nous appelons notre alphabet *Abécé*, des trois premières lettres qui le composent.

La composition de cette échelle étant simple et naturelle, les Indiens ne s'y sont pas tenus, et, d'après un usage ordinaire aux Orientaux, ils ont appelé la fable à leur secours lorsque l'histoire venait à leur manquer. Ils ont donc cru devoir expliquer les tons de la gamme en les rapportant aux cris de quelques animaux du pays, qui, selon eux, en ont été le premier type. D'après cette explication,

Khuruj	ou	ut représente le cri du	paon.
Rischub		ré	pupecha.
Gundhar		mi	brebis.
Muddhum		fa	coolung (oiseau).

[1] WILLARD, p. 27.

Punchum	sol	représente le cri du	koel.
Dhyvut	la		cheval
Nikhad	si		éléphant.

Telle est la doctrine des livres originaux qui traitent de ce sujet [1]. Il est difficile de comprendre comment le bêlement de la brebis, le hennissement du cheval ou le cri de l'éléphant peuvent avoir donné naissance à des tons musicaux. Peut-être y a-t-il là quelque idée symbolique que l'étude de la mythologie indienne éclaircira, mais dont je n'ai pas à m'occuper ici.

Les premières syllabes des mots qui indiquent les notes servent pour la solmisation, en cette manière :

Sa	ri	ga	ma	pa	dha	ni
Su	ri ou ru	gu	mu	pou	dhou	ni
Ut	ré	mi	fa	sol	la	si

Car nous ne devons tenir aucun compte de l'opinion de Philippe Wesdin, plus connu sous le nom de Paolino da S. Bartolomeo, qui donne la corrélation suivante [2] :

Sa	ri	ga	ma	pa	da	ni	sha
Ré	mi	fa	sol	la	si	ut	ré

sans indiquer la position des semi-diatons. De deux choses l'une, ou cet écrivain a rapporté la gamme au premier ton du plain-chant, ce qui, d'après les renseignements plus positifs que nous possédons, n'est aucunement admissible, ou bien il a supposé l'échelle de ré ramenée, au moyen de deux dièses, à l'échelle primordiale, sans doute en prenant le point de départ

[1] Wesdin, connu sous le nom de Paolino da S. Bartolomeo. *Viaggio*, p. 519. — Willard. p. 28.
[2] Paolino. *Viaggio*, p. 335.

sur la corde *ré* de la vine au lieu de le prendre, comme de coutume, sur la corde *la;* au reste, les renseignements fournis sur ce sujet par Paolino sont si incomplets que ce serait temps perdu de s'y arrêter.

La première note s'appelle *su*, parce qu'elle tire son nom de swara ou sourgum, et non de khuruj. Nous verrons plus tard que les sept lettres initiales, qui diffèrent toutes entre elles, servent pour la notation musicale.

Le diagramme indien se compose de trois octaves dont l'ensemble s'appelle *mourschuna;* chacun des vingt et un tons qui en font partie porte un nom particulier, ce qui offre l'avantage de désigner expressément à laquelle des trois octaves appartient celui dont on parle, et par conséquent de marquer d'une manière positive le degré du son que, dans le langage ordinaire, on ne peut faire connaître qu'en indiquant s'il appartient à la première, à la seconde ou à la troisième octave [1].

Jusqu'à présent, nous ne trouvons dans l'échelle des Indiens rien qui la différencie de la nôtre, et je crois qu'effectivement elle n'en diffère pas sensiblement; mais avant d'arriver à cette conclusion, il faut entrer dans d'assez longs détails sur la composition et le rapprochement de l'une et de l'autre.

Nous divisons notre échelle diatonique en douze parties que, dans la pratique et en raison du tempérament égal, l'on suppose de grandeur semblable; les musiciens de l'Inde divisent la leur en vingt-deux parties qu'ils appellent srutis, dont chacun possède un nom particulier d'après la position qu'il occupe; ces srutis se distribuent inégalement entre les notes de l'échelle, comme il suit. Du premier au second degré,

[1] WILLARD. *A treatise*, etc., p. 112.

quatre srutis; du second au troisième, trois; du troisième au quatrième, deux; du quatrième au cinquième, quatre; du cinquième au sixième, quatre; du sixième au septième, trois; enfin, de celui-ci à l'octave, deux. Cette division de l'échelle peut être entendue de deux manières, car il n'est point dit dans les documents qui ont passé en Europe que les vingt-deux srutis soient mathématiquement égaux entre eux [1], et en supposant, ce qui est extrêmement probable, que les Indiens emploient le tempérament, sinon par théorie au moins par pratique, leur gamme diatonique pourrait bien être exactement la même que la nôtre; dans ce cas, les distances du second au troisième degré, et du sixième au septième, bien qu'offrant des diatons semblables à ceux qui se trouvent entre les premier et second, quatrième et cinquième, cinquième et sixième degrés, ne seraient divisibles qu'en trois parties au lieu de l'être en quatre. C'est ce que démontre évidemment le tableau gravé à la figure 3 de ce second livre, planche XIII, où les deux manières de partager l'échelle indienne sont rapprochées et rapportées à la gamme des Européens.

Remarquez qu'avec les srutis égaux, la quinte *sol* arrive à se rencontrer au même degré que la quinte juste de notre échelle, sauf la différence de $\frac{1}{22}$, qui, répartie entre les vingt et un degrés restant, n'est plus que de $\frac{1}{462}$, c'est sans doute ce qui a fait donner pour unique base au système indien l'observation de l'octave et de la quinte. On doit relever en passant l'erreur assez grave de William Jones [2], qui pense que pour obtenir avec la division en srutis égaux une

[1] Voy. Jones. *On the mus. mod. of the Hind.*, p. 187.
[2] Jones. *On the mus. mod. of the Hind.*, p. 188.

quinte semblable à la nôtre, il faut l'élever d'un srutis; il n'aura pas pris garde qu'en opérant de cette manière il considérait chaque srutis, non comme $\frac{1}{22}$, mais comme $\frac{1}{24}$ par rapport à l'étendue de l'octave.

Les autres notes se trouveraient différer assez notablement de notre système, mais non pas d'une manière aussi choquante qu'on pourrait le supposer : le mi serait ainsi plus bas que le nôtre; mais, dans ce cas, le fa est également abaissé; le si serait aussi trop bas, mais on sait qu'en descendant la voix tend naturellement à baisser sur les demi-tons ; la quarte faible *ut-fa*, et surtout la seconde *ut-ré* et la sixte *ut-la* auraient plus d'inconvénient ; on verra, du reste, que le système tonal et le mécanisme des instruments sont fort susceptibles de remédier à ces irrégularités.

Du reste, quelle que soit la manière dont on partage l'échelle indienne, sa forme ne paraît aucunement être le résultat du hasard, mais bien la suite de l'expérience; la similitude de conformation entre les deux tétracordes et la progression décroissante 4, 3, 2, ne sauraient être un pur accident, non plus que la place assignée aux semi-diatons; voyez cette disposition figure 4, planche XIII des dessins.

De ce que les Indiens placent entre les notes de leur échelle diatonique de petits intervalles formant tantôt des tiers, tantôt des quarts de ton, il faut bien se garder de conclure que de pareilles successions s'exécutent au moyen des voix ou des instruments.

La vîna, le moins imparfait de tous ceux qu'ils possèdent, est très-loin d'avoir la faculté d'exprimer distinctement et séparément des suites de srutis [1]. Ils ne

[1] Soma, dans Jones, là même. — Voyez au surplus le chapitre IV de ce livre.

font donc usage d'un de ces intervalles qu'aux dépens de quelque autre, c'est-à dire qu'ils altèrent une ou plusieurs notes diatoniques de manière à en changer la position respectivement aux notes conservées ; ainsi, dans la gamme ordinaire, si l'on élève la première note *sa* (ut) de deux srutis, ce qui équivaudrait à notre *ut* ♯, elle devient *mundrica*, et le *sa ut* ♮ cesse d'exister dans le cours du morceau ; il en est de même si l'on abaisse le *ni* (si) de deux srutis, il devient *rohunée*, correspond alors à peu près au *si* ♭, et le *si* ♮ n'existe plus ; de même encore, si l'on élève d'un srutis le *ga* (mi), il devient *crodhée*, autrement la moitié du semi diaton *mi-fa*. C'est de la même manière que les Grecs employaient leur genre enharmonique. Cette façon de moduler en sortant du genre diatonique ne se retrouve au reste que dans les plus anciens airs de l'Inde, dans ceux dont les musiciens du pays attribuent l'invention à Brahma, et qu'ils appellent *airs célestes ;* tous les airs modernes sont du genre diatonique [1].

L'élégante et poétique imagination des Indiens leur fait considérer chaque srutis comme une petite nymphe, en sorte que s'ils élèvent ou abaissent un ton, par exemple s'ils veulent élever le muddhum ou *fa* d'un srutis, ils disent qu'ils enlèvent Rujjra à Prusuruna et à ses deux autres sœurs, pour lui donner deux autres compagnes, qui sont Crodhée et Sivée [2].

Il existe encore une division de l'échelle indienne en vingt et un *murihanas;* les musiciens du pays ne les distinguent pas des srutis [3]. Il se pourrait que l'on désignât, par cette dénomination, les distances qui sé-

[1] William Ouseley. *Oriental collections*, t. I, p. 73.
[2] Cohala, dans Jones, *On the mus. mod.*, p. 188.
[3] Jones, p. 189.

parent les srutis ; il est évident, en effet, que, s'il y a vingt-deux de ces derniers, la somme des intervalles qui courent entre eux est de vingt et un.

On doit comprendre que les altérations diverses dont chacune des sept notes est susceptible, offrent une quantité considérable de combinaisons, et peuvent multiplier les modes à l'infini ; mais les modifications de ce genre ne sont pas toujours sensibles, et, en plusieurs cas, ne sont pas même appréciables.

Au reste, Jones et Willard, qui ont étudié la musique sur les lieux mêmes, et dont les recherches paraissent avoir été faites avec attention, déclarent qu'ils se sont vainement efforcés de découvrir quelque différence entre la gamme des Indiens et la nôtre [1]. L'un d'eux, ne s'en rapportant pas à sa propre observation, dans la crainte que son oreille ne fût pas suffisamment exercée, pria un musicien allemand d'accompagner avec son violon un Indien chantant note par note des airs populaires du pays *sur les amours de Chrischna et de Radkia;* le résultat de cette épreuve fut que les deux échelles étaient les mêmes. Une autre expérience faite par un amateur qui suivit sur son clavecin un Indien chantant l'échelle, amena les mêmes conclusions [2]. Il en est de même de Francis Fowke, qui avait aussi étudié la musique indienne sur les lieux ; ne s'en fiant pas à lui-même, il fit accorder une vîne [3] au ton de son clavecin, et, après avoir comparé plusieurs fois ces deux instruments note par note, il conclut de ce rapprochement que l'échelle des Indiens était absolument semblable à celle de l'Europe [4].

[1] JONES, p. 189. — WILLARD. *A treatise on the mus. of Hind.*, p. 27.
[2] JONES. Là même.
[3] Voy. plus loin, ch. IV, § 3.
[4] Francis FOWKE, dans les *Asiatic researches*, t. I, p. 295.

Enfin j'ai moi-même entendu à Paris, en 1838, des Indiens qui chantaient en s'accompagnant de divers instruments monophones ; la mélodie avait une tournure fort originale, mais ne m'a pas semblé offrir, dans l'intonation des intervalles, de différences bien sensibles, de celles qui font douter si l'exécutant chante faux ou juste, et sont nécessairement de nature à étonner et offenser une oreille habituée au système musical des Européens. J'aurai, du reste, occasion de revenir sur ce sujet dans le cours du présent livre [1].

On peut donc conclure de tout ce qui vient d'être dit, que le diagramme indien, c'est-à-dire l'ensemble des tons composant le système musical, est formé d'une série diatonique dans laquelle les tons vont se succédant par séries de tétracordes alternativement conjoints et disjoints, de manière à présenter à l'octave l'un de l'autre des heptacordes susceptibles de se plier, selon le besoin, aux genres chromatique ou enharmonique, c'est-à-dire à l'exécution par moitié, tiers ou quart de degré; ces séries ne diffèrent pas sensiblement de l'échelle diatonique dont nous faisons usage.

§ 2. *Modalité.*

Tant que les recherches de l'illustre et savant William Jones ont été les seuls documents relatifs au système musical des Indiens, on a cru que le mot *rag*, *rhag* ou *rhoga*, signifiant proprement *passion* ou *affection,* désignait en musique ce que nous nommons *mode* [2] : les travaux plus récents d'Auguste Willard ont dé-

[1] Voyez ch. V.

[2] Jones. *On the mus. mod.*, p. 190. — Hunter's Taylor's *Hindóostanee Dictionary*, 1808. — Shakespear's. *Hindoostanee Dictionary*, 1817.

montré que cette opinion était une erreur [1], et que le mot en question devait simplement suggérer l'idée que nous représente le mot *air* pris dans son sens musical absolu, comme lorsque nous disons l'*air de telle ou telle chanson*. Un dictionnaire récent et fort estimé vient à l'appui de l'interprétation donnée par Willard, en déclarant positivement cette dernière signification la seule applicable [2]. Ainsi doivent s'évanouir les prétendus seize mille modes indiens, qui, considérés comme de simples airs, ne présentent plus à l'esprit rien que de fort raisonnable.

Le terme rag ayant été pendant long-temps mal compris, il en est résulté, dans la matière, une confusion qu'il faut tâcher de faire disparaître. Le mot qui présente une idée équivalente à celle de nos *modes* est le substantif indien *that*. La différence entre les divers modes consiste chez nous dans la place occupée par les semi-diatons; or, les tons de l'échelle naturelle des Indiens se subdivisant ainsi qu'il a été dit, non seulement en moitiés, mais aussi en tiers et en quarts, et, de plus, ces peuples formant des gammes incomplètes dans lesquelles manquent un ou deux degrés, il en résulte que le nombre des échelles modales particulières peut devenir fort considérable.

On a énuméré neuf cent soixante variétés possibles dans la succession des sons qui composent les éléments de l'échelle indienne [3], et il s'en faut que ce nombre doive paraître exagéré en raison de la division en srutis [4]; on a vu, d'ailleurs, les Chinois, sans

[1] Willard. *A treatise on the mus. of Hind.*, p. 50.

[2] Le docteur Caray de Serampoor. *Bengalee Dictionary* (Serampoor 1814). « Rag, a tune; this is the only signification applicable »

[3] Soma, dans Jones, p. 190.

[4] Voyez le premier *excursus* de ce livre.

altérer aucune note, obtenir quatre-vingt-quatre modes différents entre eux, du moins quant au point de départ[1]. Les neuf cent soixante modes indiens se réduisent, dans la pratique, à vingt-trois[2]; cependant les tables que l'on a dressées paraissent en admettre trente-six; il faut observer, toutefois, que les deux plus anciennes laissent cinq places vides, ce qui réduit le nombre à trente et un, et que la troisième, qui offre seule une série complète de trente-six modes, semble être la moins exacte sous d'autres rapports. On a aussi quelquefois admis quatre-vingt-quatre modes, nombre reçu dans la musique des Persans[3].

Le tableau qui suit offre la composition des échelles indiennes d'après trois opinions différentes, qui se trouvent ainsi rapprochées sous les yeux du lecteur. Dans la première colonne sont indiqués les noms particuliers des that ou modes; la seconde offre la succession des degrés dont chacune est composée, d'après Soma, auteur indien déjà cité avec éloge; la troisième présente une autre disposition de ces modes indiquée par le *Narayan*, qui cite plusieurs autorités et donne cet arrangement comme adopté dans diverses provinces de l'Inde; enfin, une dernière colonne renferme les formules fournies par le Persan Mirza-khan, et tirées de livres sanscrits généralement estimés.

Dans ce tableau, dont tous les éléments nous sont fournis par Jones, les notes écrites en italique sont mobiles, c'est-à-dire susceptibles d'altération, non seulement par suite de l'accord de l'instrument, mais aussi momentanément, en raison des divers ornements

[1] Livre premier, ch. V, p. 117 et suiv.
[2] Soma, dans Jones, p. 190.
[3] Jones. *On the mus. mod. of the Hind.*, p. 174.

dont les Indiens assaisonnent leurs chansons. Il est fâcheux de ne savoir pas, d'une manière précise, en quoi consistent ces altérations, et de devoir ignorer, jusqu'à ce que des documents plus neufs et plus exacts nous l'aient appris, si la note altérée se trouve élevée d'un, de deux, de trois srutis pris comme tiers ou quarts du diaton, ou enfin comme vingt-deuxième partie de l'octave. Jones prétend que cet exposé aurait été d'un *ennui intolérable*, et d'ailleurs *peu intelligible* sans exemples donnés par un instrument [1]; il disait vrai quand il lisait son mémoire à la société asiatique de Calcutta; mais, lorsqu'il imprimait son travail avec des augmentations considérables, il aurait pu aborder au moins cette importante matière, et ne pas nous laisser l'unique et trop commode ressource des conjectures. Tout ce que l'on croit pouvoir affirmer, c'est que la note altérée l'est constamment en plus, c'est-à-dire qu'elle est toujours élevée au-dessus de sa position tonale ordinaire; par conséquent l'altération produit toujours un effet analogue à celui de notre dièse, mais susceptible d'être beaucoup moindre. Ce qui constitue la certitude de cette assertion, c'est la construction de la vîne, instrument sur lequel paraît avoir été basé en grande partie le système musical indien, et dont le mécanisme fournit avec une grande facilité l'altération en plus, tandis que l'altération en moins exigerait une opération assez compliquée; tout ceci deviendra clair quand cet instrument sera examiné avec détail [2].

Au reste, le lecteur risquera moins de s'égarer s'il analyse attentivement les tableaux suivants :

[1] Jones. *On the mus. mod. of the Hind.*, p. 200.
[2] Voyez ch. IV, § 3.

TABLEAU GÉNERAL DES THAT OU MODES INDIENS.

NOMS DES MODES.	ÉCHELLES DE SOMA.							ÉCHELLES DU NARAYAN.							ÉCHELLES DE MIRZA-KHAN.						
BHAIRAVA	LA	*SI*	UT	RÉ	*MI*	FA	SOL	LA	SI	UT	RÉ	*MI*	FA	SOL	LA	SI	UT	"	MI	FA	"
Varâti	ut	ré	*mi*	*fa*	sol	la	*si*	ut	ré	mi	fa	*sol*	la	si	ut	ré	mi	fa	sol	la	si
Medhyamadi	fa	sol	"	*si*	ut	"	*mi*	si	ut	"	mi	fa	sol	la	fa	sol	la	si	ut	ré	mi
Bhairavi	ut	*ré*	*mi*	fa	*sol*	*la*	*si*	*ut*	"	mi	fa	"	la	si	fa	sol	la	si	ut	ré	mi
Saindhavi	ut	*ré*	"	fa	sol	*la*	"	sol	la	si	ut	re	mi	fa	ut	ré	mi	fa	sol	la	si
Bengali	*ut*	ré	*mi*	fa	sol	la	*si*	ut	re	*mi*	fa	sol	la	si	ut	ré	mi	fa	sol	la	si
MALAVA	*SI*	UT	RÉ	*MI*	FA	SOL	LA	FA	"	LA	SI	UT	RÉ	MI	UT	RÉ	MI	FA	SOL	LA	SI
Tódi	*mi*	fa	sol	la	*si*	ut	ré	fa	sol	la	si	ut	ré	mi	ut	ré	mi	fa	sol	la	si
Gaudi	*si*	ut	ré	"	fa	sol	"	si	ut	ré	mi	fa	"	la	ut	"	mi	fa	"	la	si
Góndácri	ut	ré	*mi*	fa	sol	"	*si*	ut	"	mi	fa	sol	"	*si*	si	ut	"	mi	fa	sol	"
Sust'hávati	"	"	"	"	"	"	"	la	*si*	*ut*	ré	mi	fa	"	la	si	ut	ré	mi	fa	"
Cacubha	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	la	si	ut	ré	mi	fa	sol
SRIRAGA.	*SI*	UT	*RÉ*	*MI*	FA	SOL	*LA*	UT	RÉ	MI	FA	*SOL*	LA	SI	UT	RÉ	MI	FA	SOL	LA	SI
Malavasri	ut	"	*mi*	fa	sol	"	*si*	ut	*ré*	mi	fa	sol	*la*	si	ut	ré	mi	fa	sol	la	si

Maravi	mi	fa	sol	"	si	ut	"	ut	"	mi	fa	sol	la	si	ut	"	mi	fa	sol	la	si
Dhanyási	ut	"	mi	fa	sol	"	si	ut	ré	mi	fa	sol	la	si	ut	ré	mi	fa	sol	la	"
Vasanti	ut	ré	ml	fa	"	la	si	ut	ré	mi	fa	sol	la	si	ut	ré	mi	fa	sol	la	si
Asaveri	fa	sol	la	si	ut	ré	mi	ré	mi	fa	sol	la	si	ut	la	si	ut	"	"	fa	sol
HINDÓLA	FA	"	LA	SI	UT	"	MI	UT	"	MI	FA	"	LA	SI	UT	«	MI	FA	SOL	"	SI
Rámacri	ut	ré	mi	fa	sol	la	si	ut	ré	mi	fa	sol	la	si	ut	"	mi	fa	sol	"	si
Déshachì	mi	fa	sol	la	"	ut	ré	mi	fa	fol	la	si	ut	"	mi	fa	sol	la	si	ut	"
Lelità	ut	ré	mi	fa	"	la	si	ut	"	mi	fa	sol	"	si	la	si	ut	"	mi	fa	"
Velávali	la	si	ut	"	mi	fa	"	la	si	ut	ré	mi	fa	sol	la	si	ut	ré	mi	fa	sol
Patamanjari	"	"	"	"	"	"	"	sol	la	si	ut	ré	mi	fa	sol	la	si	ut	ré	mi	fa
DIPACA	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	UT	RÉ	MI	FA	SOL	LA	SI
Dési	ré	"	fa	sol	la	si	ut	si	ut	ré	mi	fa	sol	la	ré	mi	fa	"	la	si	ut
Cámbódì	ut	ré	mi	fa	sol	la	"	ut	ré	mi	fa	sol	la	si	la	si	ut	ré	mi	fa	sol
Nettà	ut	ré	mi	fa	sol	la	si	ut	ré	mi	fa	sol	la	si	ut	ré	mi	fa	sol	la	si
Cédárì	si	ut	ré	mi	fa	sol	la	"	"	"	"	"	"	"	si	ut	"	mi	fa	sol	"
Carnátì	si	ut	"	mi	fa	sol	"	si	ut	ré	mi	fa	sol	la	si	ut	ré	mi	fa	sol	la
MÉGHA	"	"	"	"	"	"	"	LA	SI	UT	RÉ	MI	FA	SOL	LA	SI	UT	RÉ	MI	"	"
Taccà	ut	ré	mi	fa	sol	la	si	"	"	"	"	"	"	"	ut	ré	mi	fa	sol	la	si
Mellári	la	"	ut	ré	"	fa	sol	la	si	"	ré	mi	fa	"	la	si	"	ré	mi	fa	"
Gurjarì	ré	mi	fa	"	la	si	ut	"	"	"	"	"	"	"	ré	mi	fa	sol	la	si	ut
Bhúpáli	mi	"	sol	la	"	ut	ré	ut	ré	mi	"	sol	la	"	ut	ré	mi	"	"	"	"
Désacrì	ut	ré	mi	fa	sol	la	si	si	ut	"	mi	fa	sol	"	ut	ré	mi	fa	sol	la	si

RAPPROCHEMENT DES ÉCHELLES DE SOMA.

Bhairava	**LA**	**SI**	**UT**	**RÉ**	**MI**	**FA**	**SOL**						
Velavali	*la*	*si*	ut	«	mi	fa	«						
Mellári	*la*	«	ut	ré	«	fa	sol						
Malava		**SI**	**UT**	**RÉ**	**MI**	**FA**	**SOL**	**LA**					
Sriraga Cédàrì		**SI**	**UT**	**RÉ**	**MI**	**FA**	**SOL**	**LA**					
Carnàtì		*si*	ut	«	mi	fa	sol	«					
Gaudi		*si*	ut	ré	«	fa	sol	«					
Varáti			ut	ré	*mi*	*fa*	sol	la	*si*				
Bhairavì			ut	*ré*	*mi*	fa	*sol*	*la*	*si*				
Bengálì			*ut*	ré	*mi*	fa	sol	la	*si*				
Rámaerì Taccà			ut	ré	*mi*	fa	sol	la	*si*				
Netta			ut	*ré*	*mi*	fa	sol	*la*	*si*				
Désacrì			*ut*	ré	mi	*fa*	*sol*	la	*si*				
Gondacri			ut	ré	*mi*	fa	sol	«	*si*				
Vasantì Lelità			ut	ré	*mi*	fa	«	la	*si*				
Cámbódì.			ut	*ré*	*mi*	fa	sol	la	«				
Saindhavì			ut	ré	«	fa	sol	*la*	«				
Malavas'ri Dhanyásì			ut	«	*mi*	fa	sol	«	*si*				
Désì				ré	«	*fa*	sol	la	*si*	ut			
Gurjari				ré	mi	fa	«	la	si	ut			
Tódì					*mi*	fa	sol	la	*si*	ut	ré		
Deshacshi					*mi*	fa	sol	*la*	«	ut	*ré*		
Màravì					*mi*	fa	sol	«	*si*	ut	«		
Bhúpalì					mi	«	sol	la	«	ut	ré		
Asaverì						fa	sol	la	*si*	ut	ré	*mi*	
Medhyamadi						fa	sol	«	si	ut	«	*mi*	
Hindola						**FA**	«	**LA**	***SI***	**UT**	«	***MI***	
Susthávatì							«	«	«	«	«	«	«
Cacubha							«	«	«	«	«	«	«
Patamanjari							«	«	«	«	«	«	«
Dipaca							«	«	«	«	«	«	«
Megha							«	«	«	«	«	«	«

RAPPROCHEMENT DES ECHELLES DU *NARAYAN*.

BHAIRAVA	LA	SI	UT	RÉ	MI	FA	SOL							
Velaváli	la	si	*ut*	ré	mi	fa	sol							
MÉGHA	LA	SI	UT	RÉ	MI	FA	SOL							
Susthavati	la	*si*	*ut*	ré	mi	fa	〃							
Mellári	la	si	〃	ré	mi	fa	〃							
Desì		si	ut	ré	mi	fa	sol	la						
Carnati		si	ut	ré	mi	fa	sol	la						
Medhyamadi		si	ut	〃	mi	fa	sol	la						
Gaudi		si	ut	ré	mi	fa	〃	la						
Desacri		si	ut	〃	mi	fa	sol	〃						
Varati			ut	ré	mi	fa	*sol*	la	si					
Bengali			ut	ré	*mi*	fa	sol	la	si					
SRIRAGA			UT	RÉ	MI	FA	SOL	LA	SI					
Malavashi			ut	*ré*	mi	fa	sol	*la*	si					
Dhanyasi			ut	ré	mi	*fa*	sol	la	si					
Vasanti			ut	ré	mi	fa	sol	la	si					
Ramacrì			*ut*	*ré*	mi	fa	sol	la	si					
Cámbodì			ut	ré	mi	fa	sol	la	*si*					
Nettà			ut	*ré*	mi	fa	sol	la	si					
Maravì			ut	〃	mi	fa	sol	la	si					
Bhairavi			ut	〃	mi	fa	〃	la	si					
Gondacri			ut	〃	mi	fa	sol	〃	si					
HINDOLA			UT	〃	MI	FA	〃	LA	SI					
Lelità			ut	〃	mi	fa	sol	〃	si					
Bhupali			ut	ré	mi	〃	sol	la	〃					
Asaveri				ré	mi	fa	sol	la	si	ut				
Deshacshi					mi	fa	sol	la	si	ut	〃			
Todi						fa	sol	la	si	ut	ré	mi		
MALAVA						FA	〃	LA	SI	UT	RÉ	MI		
Saindhavi							sol	la	si	ut	ré	mi	fa	
Patamanjari							sol	*la*	si	ut	*ré*	*mi*	fa	
Cacubha							〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃
DIPACA							〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃
Cedari							〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃
Taccà							〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃
Gurjari							〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃	〃

RAPPROCHEMENT DES ECHELLES DE MIRZA-KHAN.

Cacubha	
Velavali	la si ut ré mi fa sol
Cambodi	
Susthavati	la si ut ré mi fa "
BHAIRAVA	LA SI UT " MI FA "
Lelita	
Asaveri	la si ut " " fa sol
MEGHA	LA SI UT RÉ MI " "
Mellari	la si " ré mi fa "
Carnati	si ut ré mi fa sol la
Gondacri	si ut " mi fa sol "
Cedari	
Varati	
Saindhavi	
Bengali	
MALAVA	
Todi	
SRIRAGA	UT RÉ MI FA SOL LA SI
Malasvari	
Vasanti	
DIPACA	
Netta	
Tacca	
Desacri	
Maravi	ut " mi fa sol la si
Dhanyasi	ut ré mi fa sol la "
Gaudi	ut " mi fa " la si
HINDOLA	UT RÉ " FA SOL " SI
Ramacri	
Gurjari	ré mi fa sol la si ut
Desi	ré mi fa " la si ut
Desacshi	mi fa sol la si ut "
Medhyamadi	fa sol la si ut ré mi
Bhairavi	
Patamanjari	fa sol la si ut ré mi fa
Bhupali	" " " " " " "

Si l'on veut résumer les trois derniers tableaux, en ne tenant compte que du point de départ de chacune des échelles, on formera un nouveau tableau, comme il suit :

Note fondamentale :		la	si	ut	ré	mi	fa	sol
Nombre des échelles musicales selon	Soma	3	5	14	2	4	3	»
	le Narayan	5	5	15	1	1	2	2
	Mirza-khan	9	3	17	2	1	2	1

Avant toute remarque, je ne puis m'empêcher de déplorer l'extrême confusion qui règne dans le système indien; comment y a t il si peu d'accord sur un point d'une telle importance? Peut on imaginer que la modalité, véritable pierre angulaire de tout édifice musical, puisqu'elle détermine la nature des échelles, se présente environnée de ténèbres si épaisses que l'on peut à peine apercevoir les principales saillies. C'est en pareil cas que l'on sent le prix de l'exactitude minutieuse et quelquefois même puérile des Chinois, qui, raisonnant toujours le compas, la règle et l'équerre en main, paraissent sans doute un peu secs d'invention, mais dont les laborieuses recherches offrent du moins des résultats nets, immédiats et positifs. Chez les Indiens, c'est tout le contraire : l'imagination brillante mais vagabonde et irréfléchie de ces peuples leur fait négliger tout ce qui offre quelque confusion à démêler, quelque inconnue à dégager, quelque problème à résoudre.

Aux Européens le soin d'éclaircir toutes ces difficultés, et qu'ils s'en tirent comme ils pourront, si cependant l'entreprise n'est pas absolument inexécutable, ce qui arrive plus d'une fois.

Voici plusieurs remarques sur cet objet :

1° Il y a plusieurs échelles omises dans le tableau de Soma et du Narayan ; il en manque cinq dans chacun de ces systèmes ; Mirza n'en omet pas ; toutefois j'ai dû en laisser une en blanc, parce que les tons y étaient bouleversés, désordre existant dans le manuscrit d'où Jones l'a tirée, et qui est indiqué par cet écrivain [1].

2° Les formules de Soma, qui sont les plus anciennes, sont aussi celles où les notes sont le plus souvent altérées.

3° Mirza marque les notes omises, mais ne désigne en aucun lieu les notes altérées, ce dont il est pourtant absolument nécessaire de tenir compte, quand on veut comparer les gammes entre elles. Du reste, il suit de cette omission que l'opinion insinuée par Jones que les altérations ne sont que des agréments d'exécution, pourrait bien être vraie.

4° Toutes les échelles ne sont pas complètes ; selon Soma, huit n'ont que six tons, et dix n'en ont que cinq ; selon le Narayan, il y en a sept de six tons et six de cinq ; enfin, selon Mirza-k̃han, cinq de six tons et dix de cinq. Rien absolument ne fait connaître sur quel principe sont fondées ces suppressions.

5° Les échelles qui ont *ut* pour fondamentale sont les plus nombreuses ; il y en a quatorze dans Soma, quinze dans le Narayan, dix-sept dans Mirza.

6° Dans l'altération des notes, la fondamentale est, comme les autres, susceptible d'être modifiée ; nouvelle preuve que l'altération n'est qu'un agrément ou une licence.

7° Les trois systèmes ne sont d'accord, quant à la détermination de la fondamentale, que sur douze

[1] Jones. *On the mus. mod. of the Hind.*

échelles ; il y a treize autres échelles auxquelles deux systèmes attribuent la même tonique, différente dans le troisième ; trois autres échelles ont chacune une tonique différente selon chacun des systèmes. Il y a deux échelles laissées en blanc dans deux systèmes, et existant seulement dans Mirza ; six autres échelles manquent, soit dans Soma, soit dans le Narayan, mais alors celle des deux qui est conservée se trouve toujours d'accord avec celle de Mirza; enfin, comme on l'a dit dans l'instant, il se trouve, dans ce dernier auteur, une échelle fautive dont on ne peut s'occuper.

8° Il n'existe, ni dans Soma, ni dans le Narayan, aucune échelle ayant le sol pour tonique, et il s'en trouve une seule dans Mirza, ce qui semble annoncer que cette échelle est plus moderne que les autres.

9° Des échelles qui se ressemblent quant à la tonique, il n'y en a que trois, savoir : celles des modes *maravi*, *camati* et *mellari*, qui coïncident relativement à la succession tonale, et ce fait n'a lieu qu'entre deux tables, celle du Narayan et celle de Mirza.

10° Il paraît que les Indiens n'établissent entre leurs modes aucune de ces relations existant dans la musique grecque, où l'hypodorien et l'hyperdorien, l'hypophrygien et l'hyperphrygien, etc., étaient tirés des modes dorien, phrygien, etc., distinction conservée en partie dans le plain-chant par les termes de modes *authentiques* et *plagaux*. Ils négligent également le rapport que nous admettons entre les modes majeurs et mineurs.

11° En ne tenant compte que de la construction, les échelles de Soma peuvent se réduire à dix-huit, car l'incomplet est évidemment contenu dans le complet, si d'ailleurs les échelles ne diffèrent pas quant à

la position des notes variables; il faut de plus observer que *sriraga* et *cedari*, *ramacri* et *tacca*, *vasanti* et *lelita*, *malavasri* et *dhanyasi* se ressemblent absolument, du moins selon les notions que nous possédons.

12° A l'égard du rapport des modes secondaires aux primordiaux, et des modes secondaires entre eux, il est véritablement impossible d'en apercevoir aucun en ce qui concerne la musique. Selon toute apparence, les rapports mythologiques, déduits d'anciennes poésies pour lesquelles la musique de ces modes a été primitivement écrite, sont les seuls dont il ait jamais été question en ceci. La suite prouvera et éclaircira cette proposition.

Voulons-nous maintenant descendre dans des détails plus particuliers, nous observerons que,

α. Dans les échelles de Soma, le *la* est sept fois manquant, sept fois variable et dix-sept fois fixe; il est deux fois variable comme première note d'échelle. Dans le Narayan, il est rejeté trois fois et variable deux; jamais comme première note. A une exception près, il se trouve dans toutes les échelles de Mirza.

β. Le *si*, dans Soma, manque dans cinq échelles, et est variable dans toutes les autres, quelle que soit la place qu'il occupe. La même note ne manque qu'une fois dans le Narayan, et y varie deux fois, jamais comme première d'une échelle. Dans Mirza, elle existe constamment.

γ. L'*ut*, dans le premier système, n'est rejeté en aucun cas; il n'est que deux fois variable, mais c'est comme première note. Dans le Narayan, il manque une fois et est variable trois fois, dont une comme première note. Il manque une fois comme note intermédiaire dans le système de Mirza.

δ. Dans Soma, *re* manque sept fois; est sept fois variable et dix-sept fois fixe; comme première note, il n'est jamais susceptible d'altération. Ce même *ré* manque huit fois dans le système du Narayan, et est quatre fois variable ; mais en aucun cas comme première note. Dans celui de Mirza-khan, il manque six fois.

ε. Sur les trente et une échelles de Soma, le *mi* est quatre fois rejeté, quatre fois fixe, et variable vingt-trois fois ; dans les trois échelles où il est première note, il n'est fixe qu'une seule fois. La même note, dans le Narayan, ne manque jamais, mais se montre trois fois variable ; elle manque une seule fois dans les échelles de Mirza.

ζ. Le *fa*, dans Soma, est une fois absent et trois fois variable ; il manque une fois et est altéré une fois dans le Narayan ; il manque une fois dans Mirza, et, dans tous ces cas, c'est toujours comme note intermédiaire.

η. Le sol du système de Soma manque dans cinq échelles, et se trouve variable dans trois autres ; on a vu qu'il n'existe pas comme première note. Dans le Narayan, il manque six fois et est variable deux fois ; mais non comme note première. Enfin, il est rejeté une fois dans le système de Mirza-khan.

Ces rapprochements pourraient donner lieu à une infinité d'observations ; en voici seulement deux ou trois qui me semblent de haute conséquence. Elles s'appliquent toutes au système de Soma, qui est certainement le plus ancien et le plus authentique.

Pourquoi le *si*, premier terme de l'un des semi-diatons de l'échelle commune est-il variable dans toutes les échelles ?

Pourquoi l'*ut*, second terme du même semi-diaton,

n'est-il, au contraire, jamais variable dans le cours des échelles, et ne l'est-il que comme première note, c'est-à-dire dans le cas où il ne se rattache pas immédiatement au *si?*

Pourquoi le *mi*, qui se trouve à l'égard du *fa* comme le *si* à l'égard de l'*ut*, est-il, après le *si*, la note le plus souvent variable, et le *fa* la moins variable après l'*ut?*

Évidemment ce ne peut être sans motif que la variation la plus fréquente s'applique au premier terme des deux semi-diatons, et la fixité au second de ces termes. Cette circonstance ne suffit-elle pas pour donner un certain degré de probabilité à l'hypothèse qui présenterait l'altération comme ayant toujours lieu *en plus*, opinion que vient favoriser la construction du principal instrument indien, où, comme je l'ai déjà marqué, il semble que l'altération doive toujours avoir lieu *en plus*.

On trouve aussi quelques échelles qui semblent n'être que des transpositions, mais cette explication, à laquelle il faudrait encore souvent aider, ne peut satisfaire qu'à un fort petit nombre de cas.

Il se pourrait encore que parfois la variabilité des notes fût attribuée, tantôt à celle qui varierait en plus, tantôt à celle qui se modifierait en moins, de telle manière que le résultat fût le même; c'est ainsi que, chez nous, la gamme d'ut ♯ majeur, par exemple, dans laquelle tous les degrés de l'échelle sont affectés du dièse, est la même, en pratique, que celle de ré ♭ majeur, dans laquelle cinq degrés sont altérés par le bémol. Mais ce n'est encore qu'une supposition par rapport aux échelles de l'Inde.

Il faut donc avouer, et je ne puis le dire sans un véritable sentiment de tristesse, il faut avouer qu'après

tous ces rapprochements et un grand nombre de comparaisons, d'observations, de déductions faites avec un soin scrupuleux et une attention persévérante, mais dont je dois épargner l'ennui au lecteur, l'on n'est guère plus instruit qu'auparavant, la plupart des difficultés restant dans le doute. On a beau examiner attentivement les tableaux des modes, les analyser, les décomposer, les reconstruire, les virer en tous sens, on ne peut, à moins de témérité, à moins d'agir de son chef, et sans l'appui de faits tant soit peu positifs, rien conclure d'essentiel sur ces échelles; on ne saurait même décider raisonnablement en quel sens se modifient les degrés variables.

On trouvera d'autres réflexions sur ce sujet pris en général, quand il sera question de la mélopée indienne[1].

§ 3. *Rhythme.*

Les Indiens, ainsi que plusieurs peuples de l'antiquité, ont un système rhythmique fort différent de celui de l'Europe moderne. Notre manière de comprendre la mesure, depuis environ quatre siècles, nous la représente comme un retour continuel de portions mélodiques d'une égalité, sinon absolue, au moins apparente, quant à leur durée réciproque; ces portions sont elles-mêmes subdivisibles en parties plus petites appelées temps, qui doivent aussi être égaux entre eux. La composition des *battées*[2] ou mesures est soumise à diverses obligations dont la première est de n'admettre que les subdivisions binaire, ternaire et quaternaire, ou les multiples de celles-ci, d'où il ré-

[1] Voy. ch. VI. — Voyez aussi le premier *excursus* de ce livre.
[2] Voyez p. 136.

sulte que l'on écarte les rhythmes à cinq, à sept, à onze temps ; on rejette aussi beaucoup de combinaisons qui rendraient la périodicité douteuse et feraient disparaître la différence du temps fort par rapport au temps faible dans la composition de la battée. Les Chinois, comme on l'a vu, ont également adopté cette méthode.

Il en est tout autrement du rhythme indien, qui n'a d'autre base que le mètre poétique, dont les divisions, connues sous le nom de pieds, servent de règle à la mesure musicale. Il est certain que ce système est plus voisin de la nature que le nôtre, qu'il se lie bien mieux au discours, dont la musique n'est, dans sa forme la plus élémentaire, qu'une variété plus caractérisée et plus accentuée; enfin, cette forme, longtemps presque universelle, existe encore aujourd'hui en Arabie, en Perse, en Turquie ; elle a été conservée par les Grecs modernes jusqu'à ces derniers temps; elle se retrouve, à un degré quelconque, parmi les sauvages, qui ne sont pas entièrement dépourvus de toute idée de musique ; enfin, elle n'a jamais cessé d'être en usage chez les Indiens, dont la civilisation remonte, comme l'on sait, à une très-haute antiquité.

La mesure de ces peuples se règle donc sur le mètre des vers composés en langue sanscrite, ou dans celles qui en dérivent. On aurait tort de croire que d'un tel système naisse une monotonie habituelle. Outre que les vers sanscrits admettent beaucoup de variété dans les combinaisons métriques, il est d'usage, en Inde, de mettre en musique des morceaux écrits en prose élégante et fleurie à laquelle la langue se prête merveilleusement. Ces pièces ne sont point strictement astreintes aux pieds rhythmiques; plusieurs notes peu-

vent y passer sur une même syllabe, en sorte que les compositions de ce genre ont, quant à la mesure, un rapport assez marqué avec la musique européenne. Les morceaux de cette espèce et toutes les chansons appelées *dhoorpuds* et *kheals* sont ordinairement écrits dans le dialecte parlé à Vruj et dans le district de Khyrabad, qui, par son harmonie et son élégance, rappelle plus que tout autre la magnificence de l'antique sanscrit[1].

Du reste, ce n'est pas seulement dans la musique composée sur des paroles en prose poétique, que la mesure trouve des ressources suffisantes pour obtenir de la variété; les pièces astreintes aux pieds rhythmiques ont encore assez de liberté pour éviter, lorsque la cantilène est heureuse, cette monotonie tant redoutée des modernes, et dans laquelle pourtant il leur arrive si souvent de retomber. En effet, la nature particulière de la musique indienne, non seulement permet, mais enjoint au chanteur qui a la prétention d'exceller dans son art, de ne jamais présenter une mélodie qu'une seule fois dans sa forme naturelle, et chaque fois qu'il la répète, ce qui a toujours lieu en raison de la brièveté des airs indiens, il peut interrompre la mesure tantôt à la fin, tantôt au commencement, tantôt au milieu, et y introduire un ornement intercalairé appelé *alap;* il peut aussi rejoindre la mélodie au moyen de passages *ad libitum* qui ramènent le motif avec beaucoup de grâce, tandis que l'accompagnement continue à marquer la mesure. Les passages de ce genre ne sont pas regardés comme essentiels à la mélodie; on les considère comme notes d'agrément que le chanteur introduit en s'abandonnant à ses inspirations; les

[1] WILLARD. *A treat. of the mus. of Hind.*, p. 36.

seules limites dans lesquelles il doive se renfermer consistent à conserver les notes fondamentales de la mélodie, et à ne pas perdre de vue la mesure primitive[1], qui, d'ailleurs, se trouve souvent interrompue[2], comme on vient de voir. Il est aisé de concevoir qu'en pareil cas le chanteur règle les passages d'agilité de manière à retomber convenablement en mesure, l'instrument qui la marque se prêtant, suivant le besoin, à ses intentions.

La mesure s'appelle en Indien, *tal*, mot formé des deux premières lettres de *tand*, qui désigne la danse de Muhadew, et de la première lettre de *las*, autre danse particulière à Parvutée, épouse de Muhadew. Les valeurs s'unissent entre elles en une quantité de manières, que, dans la pratique moderne, l'on a réduit à quatre-vingt-douze ; chaque groupe de notes ainsi disposé forme une mesure complète ; mais, à l'exécution, le commencement de chaque valeur est frappé ; les syllabes correspondantes à un certain nombre de coups dans la totalité du *tal* ou mesure, depuis son commencement, *oochchar*, sont appelées *purun;* le reste de la mesure se nomme *sum*, et porte toujours sur la syllabe accentuée; c'est la partie principale de la mesure[3]. En ce sens, *sum* correspond à ce que, dans notre système, nous appelons *temps fort*, *bon temps*, *temps accentué;* seulement, la manière dont les Indiens le placent est le contraire de la nôtre, puisque chez nous, dans toutes les variétés métriques, le temps *fort* est toujours celui qui commence la mesure, tandis qu'il la termine chez les Indiens. Un auteur de nos jours, dont

[1] WILLARD, p. 35.
[2] OUSELEY. *Oriental collections*, t. I, p. 73.
[3] WILLARD. *A treat. on the mus. of Hind*, p. 39.

plusieurs idées heureuses se sont obscurcies dans les ténèbres d'une théorie bizarre et incohérente, a prétendu que nous regardions à tort comme temps fort ou bon temps le frappé de la mesure, la véritable accentuation se trouvant au levé; il a même soutenu qu'à notre insu nous exécutions en ce sens[1]. Quand même cela serait vrai par rapport à la musique, pour être fondée, une telle proposition devrait s'appliquer aussi aux paroles; c'est ce qui a lieu chez les Indiens, mais chez nous il n'en est pas ainsi.

Voici maintenant la table des quatre-vingt-douze pieds musicaux de l'Inde. Après mûres réflexions, j'ai cru inutile de la transcrire en caractères originaux, jugeant qu'il était fort suffisant de la dresser au moyen des caractères modernes, dont on se rendra compte au premier coup d'œil, et sans la moindre difficulté. Je la donne telle qu'elle se trouve dans Willard[2], qui ne dit pas si la classification des différents rhythmes est soumise à quelque règle ou si elle est arbitraire.

TABLE DES PRINCIPAUX RHYTHMES INDIENS.

Cokila	𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅝 𝅗𝅥 𝅗𝅥	Keerti	𝅗𝅥 𝅝. 𝅝 𝅗𝅥 𝅝.
Rajvidyadhur	𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅝 ♩ ♩	Sreekeerti	𝅝 𝅝 𝅗𝅥 𝅗𝅥
Jymuhuc	𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅝 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅝	Budrumalee	𝅝 ♩ ♩ ♩ ♩ 𝅝
Tamod	𝅗𝅥 𝅗𝅥 ♩ ♩ ♩ ♩	Sum	𝅗𝅥 ♩ ♩.
Bijyanud	𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅝 𝅝 𝅝	Nundun	𝅗𝅥 ♩ ♩ 𝅝
Greera	♩.	Muthica	𝅝 ♩ 𝅝.
Jysree	𝅝 𝅗𝅥 𝅝 𝅗𝅥 𝅝	Bamuthica	𝅗𝅥 𝅗𝅥 ♩ ♩
Mucurund	♩ ♩ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥	Deepucdhur	♩ ♩ 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅝 𝅝

[1] De Momigny. *Encyclopédie méthodique. Musique*, art. *Temps*, t. II, p. 517.

[2] Willard. *A treat. of the mus. of Hind.* Planche placée à la fin du vol.

Oodekshun	ρ ρ o	Huns	ρ· ρ·
Dhengée	o ρ o	Curoona	o
Bishmu	ρ ρ ρ ρ· ρ ρ ρ ρ·	Sarus	ρ ρ ρ ρ ρ ρ
Mul	ρ ρ ρ ρ ρ· ρ	Chund	o o o o· o· o·
Poournu cuncal	ρ ρ ρ ρ o ρ	Chundru	ρ ρ ρ ρ
Khund cuncal	ρ ρ o o	Umee	o ρ o· o· o· ρ ρ ρ ρ ρ
Sum cuncal	o o ρ	Sikhund	o ρ o ρ ρ o o
Bishmu cuncal	ρ o o	Oodrutalee	ρ ρ ρ ρ ρ ρ
Idwan	ρ ρ ρ ρ ρ	Mohuna	ρ ρ ρ ρ ρ ρ o
Chuttru	ρ	Dund	ρ ρ o o o ρ o·
Chump	o ρ ρ ρ	Moocoond	ρ ρ ρ ρ ρ o·
Ubhung	ρ o	Cobud	ρ ρ ρ ρ o o·
Busunt	ρ ρ ρ o o o	Cooldhenoc	ρ ρ o o·
Prutap shikhur	o· ρ ρ·	Gouree	ρ ρ ρ ρ ρ
Jyjhumpa	o ρ ρ ρ·	Rajmarigang	ρ ρ o ρ
Chutoormookh	ρ o·	Rajmarnund	o ρ ρ
Mudum	ρ ρ o	Nisunkh	ρ o o· o o ρ o
Ruti	ρ o	Sarungder	ρ ρ ρ o o o ρ
Parvuti lochun	o o o ρ o· o o ρ ρ ρ	Ektalee	ρ
Leela	ρ ρ o·	Gunduc	ρ·
Curnu	ρ ρ ρ ρ	Muthbrut	o·
Lulit	ρ ρ ρ o	Nisunkhleet	o· o· o o ρ
Rajnarayun	ρ ρ ρ o ρ o	Brumh	ρ ρ ρ ρ ρ o ρ ρ ρ o
Lukshmee-eesh	ρ ρ· ρ o·	Chutoor	ρ ρ ρ ρ
Lulitpriya	ρ ρ o ρ o	Loobdha	ρ ρ·
Streenund	o ρ ρ o·	Roopuc	ρ ρ ρ·
Junuc	ρ ρ ρ ρ o o ρ ρ	Isht	ρ ρ
Prnphun	ρ ρ o o·	Sunkt	ρ ρ
Ragprudhun	ρ ρ· ρ o·	Rut	ρ ρ ρ
Khut	ρ ρ ρ ρ ρ ρ	Sunj	ρ ρ ρ ρ
Unturcreerá	ρ ρ ρ·	Summookhtur	ρ ρ ρ· ρ
Bilokit	o ρ ρ·	Isth-talica	ρ ρ
Guj	ρ ρ ρ·	Gond	ρ ρ ρ ρ ρ o
Burnu	ρ ρ ρ ρ ρ	Unung	ρ o· ρ ρ o

Ubhinundun	Nayundee
Ray-heco	Davanul
Cardukee	Bhugun
Brunmuhuc	Suruswutee-ubhurun

On voit que les Indiens donnent un nom spécial à chacun de leurs rhythmes ; ce luxe de nomenclature se reproduit partout chez eux. Il y a des choses qu'il nous importerait plus de connaître que ces dénominations, mais il faut bien se contenter provisoirement des renseignements que nous possédons ; à l'égard du rhythme, ils sembleront incomplets à plusieurs égards.

La mesure se marque dans l'Inde comme chez tous les peuples peu avancés, sur divers instruments de percussion, tels que tambours, cymbales, etc., ou bien sur les instruments à cordes, en faisant continuellement résonner une ou plusieurs cordes, de telle manière que chaque partie du rhythme qu'on veut indiquer soit bien sentie.

§ 4. *Semiographie.*

La notation musicale s'obtient très-aisément au moyen des sept initiales ou des sept premières syllabes des noms de chaque note, correspondant à *s*, *r*, *g*, *m*, *p*, *d*, *n*, qui, comme on le voit, diffèrent toutes entre elles.

स	ऋ	ग	म	प	द	नि
sa	ri	ga	ma	pa	da	ni

Chaque consonne renfermant par elle-même le son *a*, cinq notes se trouvent indiquées par les consonnes simples, et les deux autres par la consonne accompagnée de la voyelle brève qui forme son nom. Les octaves inférieure et supérieure, la liaison, l'accéléra

tion des notes, les agréments du chant, les passages particuliers aux instruments, sont exprimés très-clairement, selon Jones, par de petits cercles, des ellipses, de petites chaînes, des courbes, des lignes droites horizontales ou perpendiculaires, des croissants, etc., le tout en différentes positions; la fin de l'air est marquée par une fleur de lotos[1]. L'assemblage de ces caractères forme une ou plusieurs lignes au-dessus de la parole destinée à être chantée. Quant à la *clarté* de ces signes, elle n'est peut-être pas aussi incontestable que Jones semble le croire.

A l'égard de la durée, si les renseignements parvenus en Europe sont exacts, il se pourrait qu'il y eût deux méthodes différentes servant à l'indiquer, fort susceptibles, d'ailleurs, de marcher de front. En premier lieu, la mesure serait déterminée par la seule prosodie du vers, et la quantité comparative des syllabes auxquelles telle note ou tel groupe de notes viendrait s'adapter; en outre, chaque degré étant exprimé, dans l'usage habituel, par le son de la voyelle brève, l'emploi de la voyelle longue doublerait la durée de chaque note; un signe particulier indiquerait un prolongement plus considérable[2].

La seconde manière de marquer la mesure serait beaucoup plus positive; les durées respectives des notes seraient désignées par les signes que l'on voit à la planche XIII, figure 5, livre second, avec les équivalents en caractères européens. C'est à Willard que nous devons la connaissance de ces signes[3], et cet auteur pense qu'ils datent de la plus haute antiquité, de

[1] Jones. *On the mus. mod. of the Hind.*, p. 186.

[2] Jones. Là même.

[3] Willard. *A treat. of the mus. of Hind.* Même planche.

l'époque même à laquelle la musique prit rang dans l'Inde parmi les connaissances positives [1].

Les Indiens possèdent donc quatre signes, *a b c d*, pour désigner la durée des notes, plus un cinquième, semblable à notre accent grave; celui-ci, venant s'adapter aux précédents, produit sur les trois premiers, *e f g*, l'effet de notre point, qui, à la suite d'une note, l'augmente de la moitié de sa durée. Le nombre total des signes rhythmiques se trouve ainsi porté à sept.

Les quatre premiers signes se nomment, dans la langue du pays, *undrout*, *drout*, *lughou*, et *goorou*. Le mot *plout* désigne l'accent augmentatif, qui s'adapte aux trois signes principaux [2].

A ces signes il faut ajouter certains mots tels que *istand*, lent; *ro*, vite, qui s'écrivent tout au long avant ou au-dessus de la note. D'autres mots en langue du pays indiquent de même certains accidents d'exécution, tels que le trill, la roulade, un passage qui doit être fait à l'octave, etc. Pour éviter la confusion, ces mots s'écrivent; dans les manuscrits indiens, en encre rouge [3].

Au bas des airs l'on indique quelquefois la manière dont l'instrument doit être accordé [4].

Il pourra paraître étrange que les Indiens aient un signe pour exprimer la double croche, et qu'ils n'en aient pas pour indiquer la croche simple. Il est possible qu'il se soit glissé une faute dans la planche donnée par Willard.

[1] Willard, p. 38.
[2] Là même.
[3] William Ouseley. *Oriental collections*, t. II, p. 78.
[4] Là même.

§ 5. *Remarques générales sur le système indien.*

Peut-être pourrais-je en rester là; j'aurais déjà donné à la matière plus de développement que ne l'ont fait ceux qui l'ont traitée jusqu'ici; mais il me semble utile d'y entrer plus avant; et, si je ne puis arriver à des conclusions tout à fait satisfaisantes, du moins, en cherchant à pénétrer dans le sérail enchanté de Chrichna[1], en y poursuivant les êtres aériens qui l'habitent, en m'efforçant d'y découvrir quelque point caché par Brahma aux yeux des faibles mortels, et d'où pourra jaillir un rayon de lumière, j'aurai rendu plus facile la tâche de mes successeurs lorsqu'ils viendront, pourvus de nouveaux documents, reconstruire d'une manière solide et durable le vaste et pompeux édifice des modes indiens.

Rappelons d'abord quelques-unes des bases du système, pour ensuite examiner en détail certaines difficultés.

Le diagramme indien est formé de séries diatoniques précisément semblables aux nôtres, c'est-à-dire composées d'octaves dans lesquelles, à partir d'un point pris pour premier degré, il ne se trouve du troisième au quatrième, et du septième au huitième degré, qu'environ la moitié de l'intervalle diatonique qui sépare les autres degrés et que je nomme diaton. Cette série va se reproduisant autant de fois qu'il est besoin.

Tous ces degrés sont susceptibles d'être modifiés, d'abord par l'introduction de demi-degrés entre chaque diaton, c'est-à-dire entre tous les intervalles autres que les troisième et quatrième, septième et huitième de chaque série; de là résulte une échelle chromatique

[1] Voy. plus haut, § I, p. 411.

complète, qui, comme nous le verrons, est établie matériellement sur l'instrument à cordes appelé vine ou vina.

Ces intervalles chromatiques sont eux-mêmes modifiables, et peuvent être de nouveau élevés ou abaissés, si l'on suppose un point pris au milieu du semi-diaton, et qui divise alors le diaton par quarts. Ce quart de degré peut très-bien se faire sentir avec un instrument, ou même avec la voix ; d'*ut* à *ut*♯, par exemple, ou bien d'*ut*♯ à *ré*, il est facile de marquer une intonation médiaire ; ainsi, d'*ut* à *ré*, l'on aura les positions suivantes :

UT, ut $\frac{1}{4}$, ut ♯, ut $\frac{3}{4}$, RÉ.

On a vu [1] que cette manière de modifier les tons par quarts se pratique seulement du premier au deuxième, du quatrième au cinquième, et du cinquième au sixième degré, ou bien du troisième au quatrième et du septième au huitième.

Du second au troisième et du sixième au septième degré de l'échelle ordinaire, les diatons se partagent d'une autre manière qui naît d'une division, non plus par quarts, mais par tiers, ce qui fournit deux points nouveaux d'un degré à l'autre, comme ci-dessous :

RÉ, ré $\frac{1}{3}$, ré $\frac{2}{3}$, MI.

Voici donc l'échelle indienne présentée dans toutes ses subdivisions:

UT	ut	ut♯	ut	RÉ	ré	ré	*MI*	mi	*FA*	fa	fa♯	fa	SOL	sol	sol♯	sol	LA	la	la	*SI*	si	*UT*
	$\frac{1}{4}$		$\frac{3}{4}$		$\frac{1}{3}$	$\frac{2}{3}$		$\frac{1}{4}$		$\frac{1}{4}$		$\frac{3}{4}$		$\frac{1}{4}$		$\frac{3}{4}$		$\frac{1}{3}$	$\frac{2}{3}$		$\frac{1}{4}$	

Maintenant, de quelle manière les Indiens faisaient-ils et font-ils encore usage de ces intervalles moindres que le diaton ?

[1] Plus haut, p. 430

D'abord, en ce qui concerne les semi-diatons, on s'en sert comme nous le faisons pour la transposition des airs, lorsqu'on veut les représenter plus bas ou plus haut, selon la circonstance; cette question ne présente aucune difficulté ; la construction de la vina, instrument sur lequel il n'est pas plus difficile de jouer dans un ton que dans tout autre, la décide explicitement; elle n'a d'ailleurs aucune importance pour la solution des difficultés qui nous occupent. Les demi-tons s'emploient aussi à notre manière, accidentellement et puis fixément, lorsque l'on veut déranger constamment, pendant tout le cours d'un morceau, l'ordre ordinaire de la succession des tons de l'échelle.

A l'égard des tiers de ton, qui, au premier abord, offrent à la pensée quelque chose de bizarre et d'insolite, on va voir qu'il n'y a pas lieu d'en être si fort effrayé, car nous en faisons nous-mêmes usage sans y prendre garde, et peut-être les Indiens ne s'en sont-ils servis que dans des occasions analogues. En effet, quand nous exécutons des traits du genre des suivants:



s'imagine-t-on que les intervalles si-ut, fa♯-sol, ut♯-ré, sol♯-la, satisferaient une oreille délicate, s'ils étaient rendus tels réellement qu'ils sont écrits, c'est-à-dire de manière que, de la note diésée à celle du degré supérieur, il n'y ait que, je ne dis pas la moitié, mais les $\frac{4}{9}$ du diaton? Non, sans doute, il y a évidemment quelque chose de plus, et rien n'empêche d'apprécier ce surplus à $\frac{1}{9}$; on arrive ainsi à donner, d'une part $\frac{6}{9}$, et de l'autre $\frac{3}{9}$, ou $\frac{2}{3}$ et $\frac{1}{3}$ à la division du diaton, pour fixer approximativement le point tonal que nous figu-

rons toujours par un ♯, bien qu'il soit certainement plus élevé. Il va sans dire que cette différence n'existe pas sur les instruments accordés au tempérament égal, mais sur les instruments plus délicats, elle se reconnaît si bien que les instrumentistes habiles indiquent, en pareil cas, des doigtés particuliers au moyen desquels le semi-diaton se trouve de fait élevé au-dessus de sa position ordinaire[1]. Pour revenir au système indien, j'ajouterai qu'il est fort aisé de concevoir des échelles modales, et, par suite, des airs construits d'après un système dans lequel le tiers de ton serait constamment employé à certains degrés convenus.

Quant à la succession par quarts de tons, il est possible qu'elle ait été jadis semblable au genre enharmonique des Grecs. Les formules qui naissent de ce genre seront examinées à fond quand le temps en sera venu; il suffit, pour le moment, de dire que les échelles qui en provenaient étaient basées sur des tétracordes ainsi formés :

mi mi $\frac{1}{4}$ fa la — si si $\frac{1}{4}$ ut mi.

L'analyse du principal instrument de l'Inde prouvera que le genre enharmonique de ce pays pouvait être bien plus étendu. Peut-être aussi n'était-il qu'une modification le plus souvent accidentelle et toute passagère, une sorte d'agrément du chant qui ne laissait aucune trace à sa suite, et que les exécutants intercalaient selon leur bon plaisir. D'ailleurs, ce genre, dans l'Inde comme en Grèce, a été abandonné de bonne heure, et les Indiens reportent à leur époque fabuleuse la composition de ces sortes de pièces[2].

Ce n'est pas là une raison suffisante pour se hâter

[1] Voyez entre autres Berbiguier. *Méthode pour la flûte.*
[2] Ouseley. *Oriental collections*, t. I, p. 73.

de dire, comme on l'a fait plus d'une fois, que ce genre était impraticable; en effet, il me semble fort qu'il nous arrive à nous aussi de faire usage du quart de ton, de même que nous nous servons du tiers, et toujours sans nous en rendre compte. Essayez, en effet, de porter la voix sur un intervalle semi-diatonique, et, en faisant cette opération avec lenteur, examinez s'il ne vous est pas possible d'exprimer un son intermédiaire, et s'il ne vous est pas même arrivé quelquefois d'obtenir ce résultat sans vous en apercevoir, et au moment où vous avez cru seulement accroître l'intensité du premier terme de l'intervalle. Notez encore qu'un résultat du même genre s'obtient sur les instruments d'archet, lorsque l'on glisse d'une position à une autre; le son est attaqué juste, mais souvent précédé d'une appoggiature presque insensible, qui n'est autre chose qu'un quart de ton légèrement et délicatement indiqué, et dont l'oreille la plus sévère reste pleinement satisfaite. Ajoutez que dans le cas signalé il y a un instant pour l'emploi du tiers de ton, le quart de ton peut fort bien lui être substitué sans que l'oreille y trouve à redire.

Tout ceci, m'objectera-t-on peut-être, nous apprend bien de quels éléments est composé le système indien, la nature des modifications qu'il peut subir, mais ne nous fait pas connaître en quelle manière ces diverses modifications se combinent, se succèdent, et arrivent à différencier les échelles. Hélas ! je ne le sais que trop, et ce sera là pour longtemps, et peut-être même pour toujours, la partie du problème tout à fait insoluble. Comment, en effet, déterminer les modifications d'une échelle, lorsque nous en ignorons la nature? Nous savons que telle note est variable, mais rien ne nous dit

si c'est en plus ou en moins, si de $\frac{1}{4}$, si de $\frac{1}{3}$, si de $\frac{1}{2}$, si de $\frac{2}{3}$, si de $\frac{3}{4}$. Il faudrait que l'on découvrît des documents clairs et positifs pour être éclairé sur cet article; car il ne faut pas oublier que les musiciens actuels de l'Inde ne pratiquant plus, du moins d'une manière nette et précise, ces anciennes échelles, il ne faut en attendre aucune lumière; ce sont, d'ailleurs, de simples routiniers, n'ayant aucune notion des antiques doctrines musicales de leur pays, et qui sont même absolument hors d'état de les comprendre. Qu'espérer donc? la découverte de nouveaux manuscrits concernant la musique des Indiens; mais il est bien à craindre, d'une part, que ces livres, par eux-mêmes obscurs et incomplets, ne présentent, pour des Européens, un abîme de doutes et de difficultés insurmontables? et d'une autre part, ces Européens, que nous supposons aussi habiles orientalistes qu'il est possible de l'imaginer, posséderont-ils assez de pratique musicale et un jugement assez exercé pour interpréter avec sagesse et exactitude les textes anciens? ne tomberont-ils pas dans les illusions et les aberrations auxquelles il est si aisé de se laisser entraîner lorsque l'on connaît plutôt la forme que l'essence des matériaux à exploiter?

En terminant ce qui concerne le système indien, je crois pouvoir, sans trop de témérité, proposer quelques conjectures relatives à la formation des modes, que de longues réflexions sur ce sujet épineux ont fait naître dans mon esprit.

Les anciens airs de l'Inde ont été, selon moi, imaginés indépendamment de toute idée modale; on se les transmettait de mémoire, on les exécutait de routine, et ils se perpétuaient ainsi par tradition.

Longtemps ces airs furent composés d'après les seules règles qu'établissait l'oreille pour le rapport des sons, règles basées sur le genre diatonique pur, mais susceptibles de se plier à un grand nombre de modifications qui le variaient à l'infini; elles naissaient de deux causes principales.

D'abord, l'on s'interdisait, dans la composition, l'emploi de tel ou tel degré; cette particularité venait, selon toute apparence, de l'imperfection des instruments, qui, montés d'un petit nombre de cordes, ne pouvaient exprimer la totalité de l'échelle. Ces airs défectueux se conservèrent tels qu'ils étaient, malgré les progrès de la musique; mais la liberté prise peu à peu par les chanteurs de varier les passages en s'abandonnant à la seule inspiration, leur fit subdiviser le plus possible les portions diatoniques de ces gammes incomplètes; ils voulaient ainsi compenser les tons dont la contexture primitive de l'air les laissait privés; ils employèrent alors à profusion les demies, tiers ou quarts de ton. Dans cette hypothèse, l'excès et l'abus seraient nés de la défectuosité primitive des échelles.

Ensuite, lorsque l'on eut des instruments plus complets, la vina, par exemple, qui, comme on le verra, est un instrument parfait en son genre, on érigea en système l'emploi des petits intervalles longtemps traités en simples notes de passage, qui ne modifiaient point foncièrement la mélodie réelle et positive. On fit usage de tous ces intervalles pour apporter dans le chant de nouvelles expressions des sentiments qui agitaient le compositeur, et l'on construisit ainsi de nouvelles échelles.

Il serait fort possible que, dans les temps reculés, les Indiens regardassent comme mélodies nouvelles

seulement celles qui étaient traitées d'après une succession tonale non existante encore dans les airs généralement connus. La méthode actuelle des compositeurs indiens, qui consiste à former des pastiches au moyen de fragments empruntés aux airs connus, viendrait à l'appui de cette opinion.

Il est aisé de concevoir que, le nombre des compositions devenant plus considérable, on s'aperçut que plusieurs d'entre elles se trouvaient dans des conditions pareilles quant à la succession des tons de l'échelle où ils étaient renfermés; de là une classification en *that* ou modes.

La difficulté sur la question de savoir si les ragas sont des airs ou des modes n'en est donc pas une : peu importe la dénomination ; si les airs primitifs de l'Inde étaient composés chacun sur une échelle particulière, ils devenaient types constitutifs d'autant de modes.

§ 6. *Résumé de ce chapitre.*

Ce chapitre offre l'exposé de tout ce que nous savons sur le système musical des Indiens ; je vais tâcher de rassembler les principaux traits par lesquels il s'écarte des habitudes de l'Europe actuelle.

L'idée de musique prise en général représente à l'esprit des Indiens, non seulement la réunion des voix et des instruments, mais encore celle de la poésie et d'une action mimique.

L'échelle indienne se forme d'une série semblable à la nôtre pour le fond, et reposant sur les mêmes principes, mais dans laquelle l'octave se divise en vingt-deux parties appelées srutis, entre lesquelles les intervalles diatoniques se répartissent inégalement. Quelle

que soit la manière d'en opérer la distribution, la quinte se trouve immanquablement au même point que dans la gamme moderne de notre Europe. La présence des srutis dans l'échelle n'implique aucunement leur emploi en successions plus ou moins prolongées, mais seulement leur apparition momentanée à tel ou tel degré. L'usage, d'ailleurs, en est devenu de plus en plus rare, et si des intervalles moindres que le chrome ou semi-diaton se montrent encore quelquefois, ce n'est que de la même manière qu'ils apparaissent par instants dans notre musique.

Les modes indiens sont fort multipliés en raison de la défectuosité des échelles et de l'altération d'un ou de plusieurs degrés; mais le nombre s'en réduirait singulièrement s'ils pouvaient être bien connus. La musique indienne d'aujourd'hui en a tout à fait perdu le sentiment.

Le rhythme indien se calcule d'après un certain nombre de combinaisons dans la succession des durées; ces assemblages forment autant de vers musicaux, et servent de modèles et en quelque sorte de patrons pour l'arrangement des mélodies nouvelles. La manière d'entendre les termes de temps fort et temps faible est en sens inverse de la nôtre.

La musique s'écrit au moyen des lettres de l'alphabet, désignant l'intonation, et de signes spéciaux qui marquent le rhythme.

Tout ce que nous savons sur ces matières est, à beaucoup d'égards, insuffisant et incomplet; cela est d'autant plus fâcheux que, par sa complexion, le système indien est peut-être celui de tous qui ouvre un plus vaste champ à toutes sortes de conjectures.

CHAPITRE IV.

Musique indienne considérée dans ses organes.

§ 1. *Musique vocale.*

Les orientalistes en vantant, sans doute avec raison, les beautés de la langue sanscrite, donnent de grands éloges à sa grâce, à sa douceur, à son abondante facilité; ils la trouvent, en conséquence, merveilleusement propre à la musique. Une langue sonore et flexible est assurément un préjugé favorable à l'égard du chant d'un peuple, et même à l'égard de l'organe vocal des individus. L'habitude d'une prononciation forte, ouverte et accentuée, développe la voix et lui fait aisément saisir les intonations; dans l'Inde, ces circonstances sont encore favorisées par la nature du climat et le caractère paisible des habitants.

Nous verrons plus tard, en examinant quelques pièces de musique indienne, que ces circonstances ont pu contribuer à donner au chant un naturel et un abandon qu'il ne saurait avoir dans la mélodie *calculée* des Chinois.

Selon les idées indiennes, le chant ne se conçoit guère séparé d'un accompagnement qui ne fait autre chose que doubler le chant avec pédale; cependant, l'instrument acquiert de l'importance par son emploi dans les préludes, ritournelles, parties intercalées, etc. A l'égard du chant proprement dit, il paraît qu'à une époque ancienne l'on préférait, par-dessus tout, les voix de femmes. « Il y a deux choses que je ne puis voir sans rire, dit un bouffon dans un drame indien,

une femme lisant le sanscrit et un homme chantant une chanson ; la femme nasille et souffle comme une génisse à qui l'on a passé pour la première fois une corde dans les naseaux, et l'homme traîne des sons rauques et criards comme un vieux pandit récitant son chapelet, jusqu'à ce que les fleurs de sa guirlande soient aussi sèches que son gosier [1]. »

Cependant, il paraît que, surtout depuis l'époque où l'Inde est passée, dans sa plus grande partie, sous le joug des Ottomans, les hommes ont aussi pratiqué l'art du chant ; les femmes musiciennes, achetées comme esclaves, demeurent dans les sérails de leurs maîtres, et les épouses des prêtres de l'ancienne religion du pays ou d'autres indigènes se font rarement entendre hors de leur famille : ce n'est que parmi les bayadères et dans la basse classe que l'on rencontre des musiciennes chantant et jouant des instruments en public.

L'usage de marquer la mesure par les battements des mains qui accompagnent le chant (fig. 6 *b* et *c*, pl. XIV), paraît avoir été en usage dès la plus haute antiquité. On rencontre souvent dans l'Inde des voix aigres ou rauques, particulièrement chez les Malabares [2].

Les Indiens supposent que les sons de la première des trois octaves partent du nombril, et, comme ils appellent la note inférieure de chaque octave *gram*, ils nomment la première de l'octave grave *gramstan*. Ceux de l'octave moyenne naissent immédiatement du gosier, ajoutent-ils ; quant à ceux de l'octave supérieure, ils ont leurs sources dans certaines cavités du crâne

[1] SOUDRAKA. *Le chariot de terre*, traduit par WILSON et LANGLOIS, acte III, t. I, p. 51.

[2] NIECAMP. *Histoire de la mission danoise dans les Indes orientales, depuis 1705 jusqu'en 1736*, t. I, p. 91.

ou du cerveau[1]. Voilà une étrange théorie de l'organe vocal, qui, du reste, n'a été bien observé que dans ces derniers temps[2].

Il ne paraît pas que l'on ait jamais fait usage des castrats pour le chant, et il est même fort remarquable que le sanscrit n'ait pas de mot qui exprime l'idée d'*eunuque*[3].

§ 2. *Instruments indiens en général.*

Quoique dans l'usage ordinaire la musique instrumentale ne se montre jamais séparée du chant, ainsi qu'on vient de le remarquer, et, de plus, tres-fréquemment accompagnée de la danse, les Indiens en font un très-grand cas, et se montrent surtout fiers du nombre d'instruments qu'ils possèdent. Leurs prétentions à cet égard ne sont pas tout à fait dépourvues de fondement ; cependant ils demeurent de beaucoup inférieurs aux Chinois, qui, comme on l'a vu, l'emportent, non seulement quant à la quantité, mais encore sous le rapport de la qualité de leurs instruments établis sur des bases minutieusement réglées, et souvent confectionnés avec un soin extrême.

Les Indiens les divisent en quatre classes[4] :

1° *Tut*, instruments à cordes métalliques ou intestinales ;

2° *Bitut*, instruments à percussion couverts de peau ;

3° *Ghura*, instruments jumeaux à percussion (cymbales, castagnettes, etc.).

4° *Songhur*, instruments tournés (à vent).

[1] WILLARD. *A treatise on the music of Hind.*, p. 110.
[2] Voyez l'excellent *Traité de l'art du chant*, par Manuel GARCIA fils.
[3] JONES. *On the mus. mod. of the Hind.*, au commencement.
[4] WILLARD. *A treatise on the music of Hind.*, p. 79.

En réunissant la deuxième et la troisième classe en une seule, on voit que cette division est la même que celle dont on fait usage en Europe. Je suivrai l'ordre ordinaire en parlant successivement des instruments à cordes, à vent et à percussion.

A l'égard des premiers, je dois remarquer avant tout que jamais les Indiens ne les montent de cordes faites avec des nerfs ou des intestins d'animaux; ils auraient horreur de toucher des objets aussi *impurs*, et si même la chose leur arrivait par hasard, ils se croiraient *souillés* par un pareil attouchement[1]. Les instruments de ce genre, qu'on rencontre dans le pays, ne peuvent appartenir qu'à des Musulmans ou autres races exotiques.

§ 3. *De la vine ou vina.*

La vîna (fig. 7 *a*, pl. XIV des dessins) est un des instruments les plus anciens et les plus connus de l'Inde; son invention est attribuée à Nareda. Il suffit, pour prouver sa haute et incontestable antiquité, de rappeler que la vîna se retrouve dans l'une des douze constellations du zodiaque indien, où l'on voit représentée une jeune fille qui joue de cet instrument[2].

On l'a quelquefois aussi nommée *capliu* et *pennak*. Cependant, ce dernier paraît être une variété de la vine ou vina[3], telle qu'on la voit figure 8.

Le corps de l'instrument n'est autre chose qu'un bambou d'une longueur d'un mètre neuf centimètres; à chacune des extrémités on fixe une grosse gourde, en

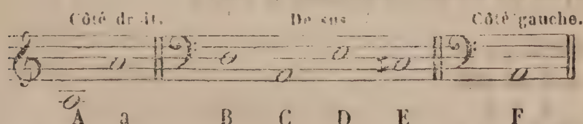
[1] L'abbé A. Dubois. *Mœurs, institutions et cérémonies des peuples de l'Inde*, t. I, p. 73.

[2] Sriheti (poëte indien), dans Jones. *On the antiquity of the indian zodiak*, t. II des Œuvres de Jones, p. 76.

[3] Lichtenthal. *Dizionario e bibliografia della musica*, t. I, p. 332.

laissant au delà l'espace nécessaire, d'une part pour le chevillier, de l'autre pour le porte-corde ; la première gourde est assujétie à deux cents cinquante-cinq millimètres de l'extrémité supérieure, et la seconde, à quatre-vingt dix-huit centimètres, du même côté ; autrement, à deux cents cinq millimètres de l'extrémité opposée. Les gourdes ont environ trente-trois centimètres en diamètre ; à leur base est pratiqué un trou d'environ cent vingt-sept millimètres. Le manche a cinq cent cinquante-quatre millimètres de longueur ; sa largeur est d'environ treize centimètres [1].

L'instrument est monté de sept cordes : deux d'acier, A et a de la portée ci-dessous, accordées en octave, sont placées sur la droite de l'instrument, c'est-à dire du côté de la poitrine de l'exécutant ; au côté opposé, sur la gauche du manche, est une autre corde F de laiton sonnant l'octave inférieure de la plus grave des précédentes ; enfin, sur le manche même se trouvent quatre autres cordes B, C, D, E, également en laiton, et qui sont, avec la corde F du côté gauche, en rapport de quarte, d'unisson, de quinte et de tierce majeure. Ces quatre cordes et la corde F sont quelquefois en coton tordu et gommé [2]. Dans tous les cas, voici l'effet des cordes à vide de l'instrument accordé dans sa position naturelle :



[1] Francis Fowke, dans les *Asiatic researches of the society instituted in Bengal for inquiring into the history and antiquities, the arts, sciences, and litteratur of Asia.* Calcutta, 1788, in 4 mag., t. I, p. 296.

[2] Lichtenthal. *Dizionario e bibliografia della musica*, t. I, p. 332.

Quant au manche de l'instrument, c'est lui surtout qui donne à la vîne un caractère particulier : il est garni de chevalets mobiles fort élevés, et qui produisent l'effet des tons ou touchettes de nos guitares. Ces chevalets s'adaptent et s'assujétissent momentanément avec de la cire, et c'est sur eux que portent les cordes lorsque l'exécutant les presse en quelque endroit ; ses doigts appuient alors dans l'espace vide, sans jamais toucher le manche. Le décroissement des chevalets est assez régulièrement gradué : le premier se trouve à quarante-huit millimètres du sillet ou point d'arrêt de la résonnance des cordes ; l'espace qui sépare les deux derniers n'est plus que de vingt-trois millimètres; ils sont au nombre de dix-neuf. Pour leur apposition sur le manche, le musicien ne consulte que son oreille, et il paraît que l'on n'a jamais cherché, pour arriver à ce but, des proportions exactes et des règles bien déterminées[1] ; fort souvent même, si dans l'exécution quelque chevalet se trouve mal placé, l'exécutant y remédie sans déplacement en augmentant le degré de pression.

Au moyen des chevalets mobiles, il est aisé d'altérer telle ou telle note, selon que le mode l'exige : dans sa disposition la plus ordinaire, l'instrument est en *la* pris à partir de la corde C, et fournit la gamme chromatique de ce mode comme il suit :

Corde C. . . .

la	si ♭	si	ut	ut #
0	1	2	3	4

Corde B. . . . .

re	ré #	mi	fa	fa #	sol	sol #	la	si ♭	si	ut	ut #	re	ré #	mi	fa	fa	sol #	la	si
0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19

[1] FOWKE, *Asiatic researches*, t. I, p. 295.

Les chiffres placés au-dessous des notes indiquent ici l'ordre des chevalets ; le zéro marque la corde à vide, ne portant que sur le sillet. On voit que tout le doigté se pratique seulement sur les deux cordes C et B; les cordes A, a, D, E, F, ne s'emploient d'ordinaire qu'à vide.

L'échelle chromatique est défectueuse dans sa partie aiguë et manque des notes sol ♮ et si ♭ ; mais, outre que des tons si aigus proportionnellement au reste doivent être peu nécessaires, les exécutants indiens prétendent les obtenir en appuyant un peu plus fort sur les touches fa ♯ et la.

Pour jouer de la vîna, l'on s'assied les jambes croisées, où l'on s'agenouille à la manière orientale (fig. 7 *b*); on place la gourde supérieure, c'est-à-dire celle qui est à l'extrémité du manche, au-dessus de l'épaule gauche, tandis que l'autre gourde repose sur le genou droit. On presse les cordes de la main gauche en se servant principalement des deux premiers doigts; le petit doigt s'emploie par moment pour toucher à vide la corde F; on ne fait presque jamais usage de l'annulaire. De la main droite on frappe où l'on pince les cordes en évitant l'emploi du troisième doigt; l'auriculaire sert pour les cordes à vide E, D, et le pouce pour les cordes A, a; les deux premiers doigts, c'est-à-dire l'index et le médius, sont garantis par une pièce tressée en fil de fer, disposée en forme de dé à coudre, sans doute comme pour le sitar. Quelquefois aussi l'on emploie, pour faire résonner les cordes, un plectre formé d'une écaille ou arète de poisson et fixé à l'extrémité des doigts au moyen de fils ou avec un ressort [1].

Les musiciens de l'Inde parcourent l'étendue du

[1] WILLARD. *A treatise* etc., p. 85.

manche avec une grande agilité ; ils se plaisent à presser la corde avec force entre les chevalets, puis à la laisser subitement retourner à sa position précédente sans la pincer de nouveau ; c'est un effet qui s'obtient aussi sur la guitare, mais sur la vîna il en résulte souvent une altération sensible dans le degré du ton. Joué avec force, l'instrument a peu de charmes, du moins aux oreilles d'un Européen, mais si les cordes sont touchées avec délicatesse, son effet est des plus agréables.

La vîna est extrêmement cultivée et fort considérée dans l'Inde ; il est difficile de décider si cette importance naît des pièces d'exécution qui lui sont destinées, ou de la nature même et des effets particuliers de l'instrument ; mais on pourrait, au sujet de la vîna, se livrer à des discussions assez intéressantes ; je me bornerai à un petit nombre de remarques que je tâcherai de faire porter sur les points les plus essentiels.

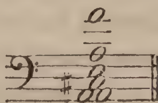
D'abord ne doit-on pas admirer ici une nouvelle propriété de ce bois-roseau si précieux aux Indes orientales, de ce bambou dont l'usage semble, dans ces contrées, se multiplier en raison des besoins et des désirs de l'homme. Ce n'est plus seulement l'industrie qui l'emploie et le travaille en mille manières ; les arts y trouvent aussi des ressources au point même d'inspirer de vifs regrets aux pays dans lesquels cet incomparable végétal ne saurait prospérer ; de quelle ressource, par exemple, ne serait-il pas chez nous pour la fabrication des orgues? Nous l'avons vu, chez les Chinois, donner l'existence à tous les instruments à vent, et servir même à fixer le système musical [1] ; mais ces peuples ingénieux n'ont pas songé à tirer parti de

[1] Voy. l. I, ch. II, p. 36 et suiv.

la sonorité naturelle qui le distingue, en l'envisageant sous un autre point de vue, et en cherchant à le faire résonner par des moyens autres que l'introduction de l'air entre ses parois intérieures. Les Indiens, au contraire, paraissent avoir connu cette ressource dès la plus haute antiquité, et avoir pris pour base de leurs instruments à cordes une matière toute préparée par la nature, et à laquelle il ne s'agissait, en quelque sorte, que de donner la dernière main.

D'un autre côté, il est évident, du moins à mes yeux, que, dans l'origine, la vîna n'eut que deux cordes, ainsi que le comportaient naturellement le peu de consistance et la forme arrondie du corps sur lequel elles étaient fixées. En ajoutant des cordes nouvelles, on ne changea rien au doigté primitif, et voilà pourquoi les cordes C et B sont les seules qui se touchent autrement qu'à vide ; sans cela, comment supposer que les exécutants se fussent de gaîté de cœur interdit l'usage des autres cordes, qui pouvaient à chaque instant leur faciliter l'exécution d'une foule de passages.

La manière d'accorder l'instrument mérite fort d'être observée ; les cordes à vide fournissent l'accord parfait majeur,



dans lequel, comme on le voit, la note fondamentale doublée à l'unisson, se reproduit à trois octaves différentes, afin sans doute que l'effet de l'accompagnement en pédale soit toujours sous la main, et, de plus, pour obtenir la simultanéité de résonnance en raison

de la propriété vibratoire des cordes aliquotes les unes des autres lors de la percussion de l'une d'elles.

Notez aussi que les cordes *la ré mi la* sont celles précisément que, dans l'ancienne musique des Grecs, on appelait les consonnances, c'est-à-dire l'unisson, l'octave, la quarte, la quinte et la double octave; mais une chose fort remarquable, c'est que, indépendamment de ces intervalles, les Indiens ont donné à l'une des cordes à vide l'intervalle de tierce majeure, que les Grecs rejetaient comme dissonant, et que nous avons, au contraire, admis parmi les consonnances, en nous fondant sur le résultat des vibrations des corps sonores les plus simples.

On doit encore remarquer le système de doigté reçu chez les musiciens de l'Inde; il pourra sembler étonnant qu'ils n'emploient de la main gauche que l'index et le médius, et laissent les deux autres doigts inoccupés; la restriction de deux cordes pour la manœuvre de la main gauche n'explique rien ici, mais on se rendra facilement compte de la marche adoptée, en songeant que l'emploi des deux derniers doigts et l'art d'égaliser la force de toute la main est un perfectionnement fort avancé dans le doigté des instruments; pour n'en donner qu'un exemple, il n'y a pas cinquante ans que l'on a commencé à se servir du petit doigt sur la harpe, et au commencement de notre siècle beaucoup de professeurs en défendaient l'emploi dans le doigté des gammes du piano[1]. Au contraire, l'usage continuel des deux premiers doigts les rend en toute circonstance les premiers agents de chaque opération manuelle. On se tromperait fort, du reste, si l'on s'imaginait que le mauvais doigté des Indiens les empêchât

[1] Voy. GERVASONI, *La scuola della musica*, parte seconda, t. I, p. 231.

de pratiquer les traits d'agilité; l'exercice et l'habitude suppléent à tout; c'est ainsi que l'on a vu un compositeur célèbre, qui toutefois n'était pas grand claveciniste, habitué à jouer avec une prise de tabac entre le pouce et l'index de la main droite[1]. Je connais personnellement un chanteur qui, n'ayant jamais appris le piano et ne s'en servant que pour prendre le ton, fait, précisément au moyen des deux doigts dont Grétry ne se servait pas, des gammes dans toute l'étendue du clavier, avec une égalité et une vélocité surprenantes.

Une autre observation, qui se rattache au doigté, concerne la pression exercée sur les cordes entre les chevalets. Il est fort difficile de croire qu'au moyen de cette pression les exécutants obtiennent des modifications de tonalité équivalentes à un semi-diaton, sans que la corde baisse et cesse par conséquent d'être en rapport avec les autres. D'un autre côté, la force de la pression n'est-elle pas extrêmement fatigante, et n'en résulte-t-il pas, pour le doigt compresseur, une sorte d'engourdissement susceptible de se prolonger quelquefois assez longtemps? A cela on peut répondre que la pression du semi-diaton ne s'emploie qu'en un petit nombre de cas, et peut-être jamais, puisqu'elle n'est nécessaire que pour l'extrémité aiguë de l'échelle. Dans toute autre circonstance, la pression est plus faible, et par conséquent moins fatigante. Il me paraît fort vraisemblable que c'est uniquement dans cette manière d'altérer le degré tonal qu'a toujours consisté l'emploi des srutis; j'ai déjà abordé cette question[2], dont la solution, à mon sens, acquiert un nouveau degré de consistance de cette exposition du doigté de la vîna.

[1] Ce compositeur était Grétry. Voy. les *Essais sur la musique*.
[2] Voy. plus haut, ch. II, p. 459.

Maintenant, arrêtons-nous un instant sur les chevalets. Il est possible que des règles aient été autrefois fixées relativement à leur pose, et peut-être même sont-elles consignées dans quelque ouvrage jusqu'à présent inconnu en Europe. On peut présumer que ces chevalets n'existèrent pas dans le principe; les nœuds du bambou parurent d'abord suffisants; mais on leur trouva ensuite trop peu de saillie, et l'on imagina les chevalets, qui ne sont que des *nœuds factices.* Il paraît certain qu'aujourd'hui, pour placer les chevalets au lieu convenable, les musiciens n'ont d'autre guide que l'oreille; les plus habiles comme les plus ignorants en agissent de même à cet égard[1]. Cependant, on a publié[2] une division du manche de la vîna dans laquelle la position des premiers chevalets semblerait reposer sur le principe de l'échelle indienne, et sur sa division en srutis; cette division est représentée à la figure 7 *c*, planche XIV des dessins; en l'examinant, on reconnaît que l'intervalle qui sépare le second chevalet *b* du sillet *A*, autrement le *la* du *si* ou le *ré* du *mi*, étant partagé en quatre parties, la distance de *b* en *d*, c'est-à-dire du second chevalet au quatrième, soit du *si* à l'*ut*♯ ou du *mi* au *fa*♯, n'est plus que d'environ trois de ces mêmes parties; il n'est plus que de deux parties, tel qu'il doit réellement être entre l'*ut*♯ et le *ré*, autrement du chevalet *d* au chevalet *e*. En poursuivant cet examen sur les autres positions, on trouve, sauf le décroissement relatif des espaces, et certaines singularités qu'il ne nous est pas possible d'expliquer, par manque de notions précises sur l'essence de la musique indienne, on trouve, dis-je,

[1] Fowke, dans les *Asiatic researches*, t. I, p. 296.
[2] Jones. *On the mus. mod. of the Hind.*

les mêmes analogies de position. Il est difficile de croire que cet arrangement soit purement l'effet du hasard, et que la progression décroissante 4, 3, 2, représentant *la-si*, *si-ut*♯, et *ut*♯*-ré*, n'ait pas été déterminée par une règle de proportion.

Quoi qu'il en soit, il est évident que la construction de la vîne est on ne peut mieux combinée par rapport au système indien ; l'altération momentanée des notes de l'échelle chromatique se pratiquant commodément au moyen de la pression, et celle-ci devenant facile par l'emploi des chevalets ; ajoutez que, ces chevalets étant mobiles, tout le système peut être transporté et modifié comme on le juge convenable. Mais il est fort douteux que ces avantages et quelques autres, tels, par exemple, que la plénitude et la beauté de certaines notes et de certains accords, qui sont, dit-on, d'un effet extraordinaire [1], suffisent pour justifier l'opinion de ceux qui n'ont pas craint de dire que, sous les doigts d'exécutants habiles, l'effet de la vîne égalait presque celui d'un bon piano [2] ; à mon avis, c'est s'avancer beaucoup que de se donner pour garants d'une semblable proposition, que le seul rapprochement des objets mis en parallèle semblerait inévitablement exclure. Contentons-nous, avec un poëte indien, de voir dans l'instrument favori de la contrée un don précieux des immortels dont les aimables accords charment la solitude et font les délices de la société, qui, dans l'absence, berce et endort les chagrins des amants, et dans leur réunion nourrit l'amour et lui donne une force nouvelle [3].

[1] Fowke. *Asiatic researches*, t. I, p. 299.
[2] Willard. *A treat. on the mus. of Hind.*, p. 85.
[3] Soudraka. *Le chariot de terre*, acte III, p. 50 de la traduction française.

§ 4. *Le tamboura, tanpoura ou thunbousâh.*

Cet instrument est assurément l'un des plus anciens de l'Inde, et pourrait, à cet égard, le disputer à la vîna : c'est la guitare ou la mandoline dans sa forme la plus simple ; c'est le premier rudiment de tous les instruments de cette famille. Il lui ressemble quant à la forme, mais le manche en est fort long, et n'est point garni de ces barres de division que les luthiers appellent *tons* ou *touchettes*, et qui servent à partager exactement les cordes aux points convenables. Le corps du tampoura est formé des deux tiers environ d'une écorce de citrouille creusée et desséchée ; la partie enlevée se remplace par une table de bois fort mince [1].

Ainsi disposé, l'instrument est monté de trois ou quatre cordes ; la première, c'est-à-dire la plus grave, est de cuivre, et sonne la tonique ; les trois autres sont d'acier, et fournissent la quarte, l'octave et la onzième. Ainsi, en supposant que le la soit la note grave ou principale, on aura MI, LA, mi, la ; ce sont donc deux paires de cordes à la quarte l'une de l'autre ; la troisième corde se trouve en rapport de quinte avec la seconde. Si le tumboura n'a que trois cordes, c'est la dernière, autrement la plus aiguë qui manque.

On voit que cet instrument reproduit à vide les trois grandes consonnances de l'antiquité, savoir : l'octave, la quinte et la quarte. Évidemment, il offre aussi l'accord de l'ancienne lyre à trois et à quatre cordes ; mais il a sur celle-ci l'avantage d'être accompagné d'un manche, qui, facilitant le raccourcissement momentané des cordes, fournit d'inépuisables ressources pour toute es-

[1] WILLARD, p. 83.

pèce de modifications tonales. Du reste, dans l'usage ordinaire on ne fait point usage du doigté, l'on pince les cordes à vide.

Il ne faut pas omettre que l'écorce de citrouille semble ici substituée à l'écaille de tortue, et n'être toujours qu'une même chose avec la célèbre lyre de l'Hermès égyptien, qui a depuis passé aux Grecs. Au reste, l'invention de l'instrument indien doit être reportée aux temps les plus reculés, et pourrait bien se confondre avec l'invention de la vîne, attribuée à Nareda[1]. Les linguistes discuteront la paronomasie *tamboura* ou *tanpoura* et *tambour;* il ne paraît pas douteux que cet instrument ne soit le type du *tânebour* des Arabes, dont les variétés ont été minutieusement décrites en ces derniers temps[2].

Dans les anciennes peintures indiennes, c'est souvent du tamboura que jouent les divinités charmantes qui peuplent la cour céleste; nous reproduisons une de ces figures représentant un concert. (Dessins du livre II, pl. XIV, fig. 6 *d* et pl. XIII, fig. 1 *d*.)

Pour jouer le tamboura, on pose le manche sur l'épaule gauche, et l'on fait résonner les cordes au moyen d'un plectre. Le nom même de l'instrument indique son principal usage : lorsqu'il ne soutient pas le chant, il sert à remplir les pauses ou les vides de la cantilène, marquant sans cesse le rhythme et la tonalité, et empêchant ainsi le chanteur de s'écarter du ton et de la mesure primitivement adoptés.

C'est sans doute par respect pour son antiquité que

[1] Voy. plus haut, ch. II, p. 414.

[2] Voy. VILLOTEAU, dans la *Description de l'Égypte. État moderne. Instruments de musique des Orientaux*, ch. II, t. XIV de l'éd. in-8, p. 2[illegible] et suiv.

les Indiens couvrent le tamboura de dorures, de peintures et d'ornements précieux ; il est chez eux un objet de luxe, et dans les maisons riches on l'expose aux yeux des étrangers, dans l'endroit le plus apparent, et comme l'un des plus beaux meubles[1]. On pourrait croire que les Indiens tirent d'un instrument traité avec tant de soin les sons les plus délicieux ; il n'en est rien ; on les voit des heures entières assis, tenant le tamboura dans la même position, et touchant seulement de temps à autre l'une des cordes, ou bien les râclant sans cesse toutes à la fois.

§ 5. *Le sitar et le rubab.*

Le sitar a été inventé à une époque assez moderne, par Umeer Khosro de Delhi[2]. Plus petit que le tamboura, mais en beaucoup de points semblable à lui, il en diffère par son manche garni de tons ou touchettes mobiles en argent, en cuivre ou en toute autre matière que l'on fixe en les liant fortement avec des cordes de boyau ou de soie. Ces touchettes, qui sont d'ordinaire au nombre de soixante-dix, répondent à tous les besoins de la modalité et de la transposition : il faut avoir l'oreille fort delicate pour les poser convenablement. Le nom même du sitar, tiré des deux mots persans *si* trois, et *tar* corde, indique assez qu'il est communément monté de trois cordes, des exécutants modernes en ont augmenté le nombre. Quant à l'ancien sitar, l'une des cordes est d'acier, les deux autres sont de cuivre; ces dernières sont accordées à l'unisson, et s'appellent *khuruj*, nom de la note fondamentale dont

[1] LICHTENTHAL. *Dizionario e bibliografia della musica*, t. I, p. 332.
[2] WILLARD. *A treatise on the mus. of Hind.*, p. 84.

en effet elles donnent le ton ; la troisième en est la quarte parfaite. On retrouve ici les deux cordes principales de la vîne.

La musique du sitar s'exécute en promenant la main gauche sur les touchettes qui garnissent le manche de la même manière que pour notre guitare ; on adapte aux doigts de l'autre main une sorte de plectre appelé *mirzab*, d'un mot arabe qui signifie *frapper ;* cette espèce de gantelet est fait de fils métalliques tressés avec une grande habileté, et laisse aux doigts toute liberté de mouvement.

Le sitar est très-estimé dans l'Inde, et fort cultivé par les artistes et les amateurs ; il a, dit on, beaucoup d'agrément entre les mains d'un exécutant habile.

On cesse de s'étonner de la manière d'accorder l'instrument, qui, au premier abord, paraît étrangement choisie pour un tricorde, si l'on réfléchit que la musique indienne suppose toujours nécessairement un accompagnement en pédale ; c'est pour cet usage qu'existe la corde à l'unisson, que l'on peut pincer sans cesse, tandis que les autres degrés s'obtiennent par la manœuvre de la main gauche sur le manche de l'instrument.

La figure 9, planche XIV, représente un sitar à quatre cordes, ou peut-être un tamboura, car le manche ne porte point de touchettes pour la division des cordes. Cet instrument a été entre les mains de Dalberg, qui l'appelle *magoudi.* Des caractères en lettres persanes étaient écrits sur les éclisses ; d'après l'explication que l'on en a donné, ils n'indiqueraient autre chose que les noms des notes de la musique indienne[1].

On ne peut encore s'empêcher de remarquer ici la

[1] Voy. Dalberg. *Ueber der Musik der Indier,* p. 65 et suiv.

ressemblance du mot sitar, en espagnol *xitara*, en italien *chitarra*, en français *guitare*, *guiterre*, *guiterne*. Cette paronomasie a de l'importance en ce que le sitar indien a un rapport évident et incontestable avec l'instrument moderne des Européens, qui, avec la mandoline, est aujourd'hui le seul rejeton conservé de la nombreuse famille de l'*éoud* ou luth. Pourquoi ensuite le nom du sitar est-il tiré du persan, et le nom de son plectre de l'arabe? Cela ne donne-t-il pas à croire qu'il ne s'agit ici que d'une invention complexe ou d'une importation?

L'instrument que l'on voit figure 10 a été fort mal à propos appelé sitar, puisqu'il est monté d'un grand nombre de cordes; il est représenté d'après une miniature du cabinet des estampes de la bibliothèque royale. Je serais assez tenté de croire que l'instrument est aussi fantastique que l'apsara ailée qui le joue; dans l'original, elle est portée dans un palanquin placé sur un chameau, entièrement formé de kinnaras et d'apsaras (musiciens et musiciennes célestes), et d'animaux de toute sorte[1].

Le rubab ressemble beaucoup à notre mandoline; il est garni de cordes métalliques; on le joue comme le précédent, mais les cordes s'attaquent avec un plectre de corne que l'on tient entre l'index et le pouce de la main droite, tandis que les doigts de la gauche gouvernent le manche. Willard[2] a entendu des exécutants fort dignes d'éloges, qui causaient le plus grand plaisir en jouant cet instrument très-commun à Rampour, et sur lequel les Puthanas sont fort habiles.

Le rubab n'est point d'origine indienne : c'est une

[1] Voy. le *Magasin pittoresque* de 1838, p. 185.
[2] Willard, p. 85.

importation musulmane [1]; cependant il ne paraît pas être le même que le rebab des Arabes, instrument d'archet à une ou deux cordes, dont Villoteau a fait une exacte description [2].

§ 6. *La sarungie, la sérinda, l'omerti, l'urni et le ravanastron.*

La sarungie (fig. 11, pl. XIV des dessins) est un instrument monté de trois ou quatre cordes de boyau [3], ou, selon d'autres, de soie [4], dont le son s'obtient au moyen d'un archet dont les crins sont fort lâches et se serrent par la pression de la main droite; c'est le violon de l'Inde. Les deux cordes graves sont accordées à l'unisson et fournissent la tonique; les autres sonnent la quarte, mais cet accord est susceptible de se modifier selon l'air que l'on veut exécuter. Il y a aussi des sarungies à huit cordes [5].

Outre les cordes ordinaires, la sarungie possède des cordes métalliques généralement au nombre de treize, dont les longueurs sont inégales, et qui se placent au-dessous des autres. L'archet ne porte jamais sur les cordes métalliques, qui ne font en quelque sorte que réverbérer le son des autres cordes. L'instrument se tient, non comme notre violon, mais en sens inverse, à la manière du violoncelle, et, pour obtenir les différents degrés des échelles, les doigts de la main gauche ne se placent pas sur les cordes comme

[1] **Willard**, p. 116.
[2] Villoteau. *Description des instruments de musique des Orientaux*, ch. XII, dans la *Description de l'Égypte*, t. XII. éd. in-8, p. 353. — Voyez aussi Clot-Bey. *Aperçu général sur l'Égypte*, t. II, p. 85.
[3] Willard. *A treat. on the mus. of Hind.*, p. 82.
[4] Ouseley. *Oriental collections*, t. I, p. 79. — Voyez plus haut p. 470.
[5] Jacquemont. *Voyage de l'Inde*, t. I, p. 209.

nous le pratiquons, mais entre elles, de la même manière qu'il se fait quelquefois pour obtenir les tons aigus de la contrebasse.

La sarungie est d'invention moderne [1], et pourrait bien être une imitation du violon de l'Europe. Elle se confectionne au moyen d'une seule pièce de bois que l'on amincit et que l'on creuse de manière à lui donner une forme analogue à celle de nos mandolines ; la partie concave est ensuite recouverte d'une peau qui sert de table. On ne tient aucun compte de la qualité du bois, et l'instrument peut même se fabriquer en toute autre matière ; ainsi, l'on a vu un raya qui, par un goût particulier, tenait à ce que son musicien favori se servît d'une sarungie d'argent [2]. Cet instrument est assez connu dans les Indes, où il sert surtout pour accompagner la danse ; la douceur de ses sons le rend également propre à l'accompagnement vocal [3].

Sa constitution peut donner lieu à quelques remarques. Premièrement, on ne doit pas s'étonner de la manière de l'accorder, si l'on se souvient de ce qui vient d'être dit il y a un instant à propos du sitar ; en second lieu, la présence des cordes métalliques prouve que les Indiens ont observé le phénomène de la résonnance spontanée de cordes dormantes lorsque d'autres cordes aliquotes sont mises en vibration ; troisièmement, on remarquera l'usage si intéressant de l'archet, ignoré, selon toute apparence, des anciens Grecs ; quatrièmement, on se rappellera que la sarungie est conçue précisément sur le principe qui constituait nos violes, violons et violoncelles *d'amour*, in-

[1] WILLARD. *A treatise*, etc., p. 78.
[2] WILLARD. *A treatise*, etc., p. 116
[3] LICHTENTHAL. *Dizionario e bibliografia della musica*, t. I, p. 332.

struments à peu près abandonnés aujourd'hui; cinquièmement enfin, quoique l'on ne puisse, quant à présent, fixer la date de l'invention de la sarungie, rien n'autorise à établir que l'instrument indien soit une importation européenne, mais il pourrait fort bien être le même que le *kemangeh roumy* des Arabes.

Au reste, il est fâcheux de n'avoir pas à offrir de la sarungie une figure plus parfaite que celle à laquelle nous sommes réduits; il faudrait aussi des descriptions plus complètes; on aimerait, par exemple, à savoir comment sont adaptées et accordées les cordes métalliques, et l'on voudrait trouver quelque motif à ce nombre treize, qui, sans doute, n'a pas été pris au hasard.

La *serinda* ou *sarinda* est de même famille. C'est une sorte de violon qui ne se rencontre que parmi le peuple; les sons que l'archet en tire sont conformes à la simplicité de l'instrument fabriqué et joué par des hommes grossiers complétement étrangers aux connaissances musicales. L'*omerti* est formé des deux tiers d'une noix de coco couverte d'une peau très fine; on lui adapte un manche de bois auquel se fixent les cordes d'une extrémité à l'autre; il produit des sons plus doux que ceux de la serinda. L'*urni* est également formé d'une noix de coco coupée par moitié; le bâton de bambou qui lui sert de manche porte une corde unique. L'archet de ces instruments est d'ordinaire chargé d'ornements[1]. Le *ravanastron* est un instrument de la même nature que les précédents, mais dont la forme est assez semblable à celle des deux instruments chinois que l'on voit figures 6 et 7 de la planche III, avec cette différence toutefois que, pour ces

[1] LICHTENTHAL. *Dizionario e bibliografia della musica*, t. I, p. 335.

derniers, on ne fait point usage de l'archet. L'omerti et l'urni peuvent aussi être rapprochés des figures 9 et 10 de la même planche, qui, en Chine, ne sont peut-être qu'une importation indienne. Pour revenir au ravanastron, il est habituellement joué par des religieux indiens, qui vont de porte en porte demandant l'aumône ; ils prétendent que son invention remonte à Ravana, roi de Ceylan, cinq mille ans avant l'ère vulgaire[1].

On cite encore[2] quelques autres instruments à cordes, tels que la ciurà, qui paraît n'être autre chose que la vîne, et le kinnara, qui serait, selon Paolino[3], une sorte de clavecin (*gravicembalo*), opinion qui n'est aucunement vraisemblable. On croit que cet instrument ne diffère pas du sitar, ses sons ont de l'agrément[4]. On a vu d'ailleurs que le mot kinnara désigne aussi les musiciens habitants du ciel.

§ 7. *Instruments à vent. Flûtes et flageolets.*

La *bansoulie*, *bounsie*, *bâserie* ou *bansy* était autrefois fort cultivée ; les livres sacrés font à chaque instant mention des effets merveilleux produits par Crichna, lorsqu'il en faisait entendre les sons, et nous avons vu[5] ce dieu former avec son épouse et divers couples célestes, une danse harmonique dans laquelle il est représenté jouant de son instrument favori. Aujourd'hui, fort peu de musiciens font usage de la bansoulie[6],

[1] SONNERAT. *Voyage aux Indes et à la Chine*, t. I, p. 103.
[2] PAOLINO DA S. BARTOLOMEO. *Viaggio alle indie orientali*, p. 320.
[3] Là même.
[4] DUBOIS. *Mœurs, institutions et cérémonies des peuples de l'Inde*, t. I, p. 73.
[5] Voy. plus haut, chap. II, p. 412.
[6] WILLARD. *A treatise on the mus. of the Hind.*, 86.

qui cependant n'est pas entièrement tombée en désuétude, et sur laquelle on rencontre quelquefois des exécutants passables [1].

La figure 12, planche XIV, reproduit une peinture indienne du dieu Crichna [2]; la position de l'instrument entre ses mains pourrait faire croire que la bansoulie se jouait comme la flûte traversière; il n'en est rien. Cet instrument consiste en un morceau de bambou évidé, et armé d'un sifflet tel que celui de nos flageolets et flûtes à bec. (Voyez fig. 13, 14, 15.) Son timbre est tendre et plaintif, et il faut si peu d'air pour en obtenir la résonnance, qu'on le joue, non avec la bouche, mais avec une des narines. Cette manière de s'en servir doit inévitablement en rendre l'effet mou, froid et insipide, en raison de la privation du coup de langue, seul capable en effet de vivifier les instruments de ce genre.

Les trous varient, comme on le voit dans les trois figures indiquées; le plus fréquemment ils sont au nombre de sept [3], et chacun produit, non pas des tons, mais des demi-tons [4]. C'est sans doute l'espèce de flageolet appelé *ulghosah* [5], que désigne la figure 13; les deux suivantes (pl. XIV *bis*) représentent le *nagassaran* et le *carna* [6]. Le *chrichma* [7] paraît être le même que l'ul-

[1] WILLARD, p. 110.

[2] Cette figure se trouve dans OUSELEY, *Oriental collections*, t. II, p. 106.

[3] SOUDRAKA. *Le chariot de terre*, acte V, dans la trad. franç. du *Théâtre indien*, par WILSON, puis LANGLOIS, t. I, p. 87.

[4] Je traduis ici *note* de l'anglais par *ton* : telle était, je crois, la pensée de l'auteur, dont voici les expressions : « The beasere... similar to our flageolet, except that each hole it not so exactly divided by notes, but many by half notes. »

[5] WILLARD. *A treatise*, etc., p. 110.

[6] SONNERAT. *Voyage aux Indes*, t. I, p. 102.

[7] LICHTENTHAL. *Dizionario*, t. I, p. 334.

gosah ; quant au *kulum*, c'est un flageolet dont le son est perçant et peu agréable.

§ 8. *Hautbois et cornemuses.*

L'*otou* et le *pilancogel* (fig. 16 et 17, pl. XIV *bis*) sont des instruments de la famille du hautbois [1]. Parmi les Indiens qui composaient l'orchestre d'une troupe de danseuses venue à Paris à la fin de 1838 et servaient à régler leurs évolutions et gestes, il y en avait un qui jouait de l'otou. Il le tenait de la main gauche, prolongeant sans cesse le même son, voilà pourquoi le tube de l'instrument (fig. 16) n'est point garni de trous latéraux ; c'est un instrument monophone. De la main droite, notre musicien marquait la mesure sur un petit tambour dont le cylindre était fixé transversalement devant lui.

Le *tourti* (fig. 18) est une sorte de cornemuse. A cette même famille doit être rattaché l'instrument appelé *toumrie*, *tabri* et *magoudi*, plus en usage dans le Dackan que dans le Bengale. On a vu, il y a un instant, que des auteurs classaient le magoudi parmi les instruments à cordes ; il est assez singulier qu'une semblable confusion existe à l'égard de la *magadis* des Grecs [2]. Au reste, la toumrie est formée d'une gourde ou noix de *cuddos*, et de deux petits bambous aboutissant à la gourde comme les tuyaux de nos cornemuses [3]. C'est de cet instrument que l'on se sert pour enchanter les serpents, comme on le voit figure 19 ; l'original de ce dessin est d'une main indienne [4], et l'on ne doit pas

[1] SONNERAT. *Voyage aux Indes*, p. 102.

[2] ATHÉNÉE. *Dipnosophistes*. l. IV, ch. XXIII.

[3] OUSELEY. *Oriental collections*, t. I, p. 79.

[4] LA COUR. *Essai sur les hiéroglyphes égyptiens*, p. 119. — Voy. le quatrième *excursus* du second livre.

s'étonner ici, comme dans plusieurs figures de cet ouvrage, d'une incorrection reproduite intentionnellement. Les points marqués sur la plus forte partie de la courge ne sont point des trous ; ceux-ci se pratiquent aux tubes de la partie inférieure (fig. 20); quelquefois l'embouchure de l'instrument n'est pas ménagée dans le fruit lui-même, qui, dans ce cas, reçoit l'air au moyen d'un tuyau particulier remplissant les fonctions de bocal. La toumrie, qui ne manque pas, dit-on, d'expression, se rencontre surtout sur la côte de Coromandel [1].

§ 9. *Trompettes.*

Le *bouri*, le *combou* et le *toutaré* sont des espèces de trompettes. Sonnerat [2] a donné des deux premières des dessins qui ne se comprennent qu'en supposant les anneaux *b* de simples ornements, incapables de modifier en rien le développement du tube qui forme un canal en ligne droite, et ne porte aucune ouverture latérale; voyez les figures 21 et 22. Le toutaré est une trompette courbe (fig. 23); c'est sans doute un perfectionnement de la simple corne de bœuf dont on tire aussi des sons dans l'Inde [3] comme chez presque tous les peuples. Tel est l'instrument de la figure 24, planche XIV *bis*, qui, dans la peinture indienne, paraît servir à la convocation des guerriers; à la figure 25 *e*, il est plus compliqué, et accompagne une danse [4].

Une autre trompette fort longue (fig. 26) rend des sons tristes et lugubres ; aussi l'emploie-t-on dans les

[1] Lichtenthal. *Dizionario della musica*, t. I, p. 334.
[2] Sonnerat. *Voyage aux Indes*, t. I, p. 101.
[3] Paolino. *Viaggio alle Indie orientali*, p. 319.
[4] Voyez les planches II et IV de l'ouvrage de Dalberg.

cérémonies funèbres [1]. J'ignore à quoi sert l'espèce de baguette qui s'y trouve unie par un anneau. Cet intrument, que Sonnerat nomme *taré*, s'appelle aussi *ramsinga ;* on le décrit comme étant composé de quatre tubes d'un métal extrêmement mince s'emboîtant les uns dans les autres ; on couvre d'ordinaire le tout d'un beau vernis rouge. Pour en tirer des sons qui aient quelque variété, il faut avoir la poitrine singulièrement forte ; l'effet n'en est agréable que de loin [2] ; ceci a presque l'air d'une plaisanterie ; cependant, il y a, dit-on, des fakirs qui jouent le ramsinga avec une grande perfection. Le *baounk*, semblable à nos trompettes de petite dimension, est également verni en rouge.

Enfin l'on parle aussi d'une trompette appelée *kerrena*, qui aurait l'énorme longueur de cinq mètres[3]. Elle servirait pour la chasse des animaux sauvages dont je parlerai plus tard [4]. On ne dit pas si le tube en est replié sur lui-même, ni quel en est le diamètre, ni comment est formée l'embouchure. Je serais fort tenté de croire que le voyageur qui l'a observée n'en a pas fait un examen très-scrupuleux.

Les Indiens regardent encore comme un instrument musical certaine conque marine univalve de la côte Malabare, et ils en font un grand cas ; ils la placent dans les mains de Vichnou ; ce Dieu, disent-ils, s'en sert à certains temps de l'année pour convoquer la terre, l'eau et les autres éléments, agents de la reproduction

[1] SONNERAT. *Voyage aux Indes*, t. II, p. 102.

[2] LICHTENTHAL. *Dizionario*, t. I, p. 334.

[3] DE LA CROIX. *Histoire des Mogols et des grands kams de Tartarie*, ch. 7. — BONNET-BOURDELOT. *Histoire de la musique*, p. 476

[4] Au chapitre VI.

universelle[1]. Des Malabares, *dignes de foi*, ont assuré au père Paulin de Saint-Barthélemy qu'ils avaient entendu les sons de cette *trompette aquatique*, admirables à leur sens, bien modulés et pareils à ceux d'un petit orgue[2].

Les relations fournissent peut-être les noms de quelques autres instruments, mais sans entrer à leur sujet dans aucun détail. Au reste, l'on s'accorde à reconnaître que toutes les flûtes indiennes sont faites de tubes de bambou et que la perce du canal et celle des ouvertures latérales n'est soumise à aucune proportion déterminée. Il résulte de cette dernière circonstance qu'elles doivent être fort imparfaites, ainsi que tous les instruments à vent en usage dans les Indes.

§ 10. *Instruments à percussion. Tambours.*

Les Indiens possèdent plusieurs sortes de tambours qui diffèrent entre elles par la forme et la construction, ainsi que par la manière de les frapper. Le *mridoung*, la *dholkie* et le *tubias* sont les principaux[3].

Le mridoung est le plus ancien ; il servait dans les temps primitifs à l'accompagnement de la voix. Il se compose d'un cylindre semblable à un baril ouvert des deux bouts. Chacune des extrémités est garnie de peau de bouc non tannée et d'épaisseur différente pour chaque bout ; de là résultent deux tons différents ; à l'une des peaux on applique intérieurement un enduit composé d'huile de rose. Cet instrument doit être le même que le *mirdeng* ou *khole* que d'autres relations[4]

[1] PAOLINO. *Viaggio alle Ind. or.*, p. 174.

[2] « Alcuni Malabari degni di fede mi hanno assicurato di aver intesa la musica del *buccino di fiume* che diccono esser bellissima et simile a quella d'un piccolo organo. »

[3] WILLARD. *A treat. on the mus. of Hind.*, p. 81.

[4] LICHTENTHAL. *Diz. e bib. della mus.*, t. I, p. 343.

décrivent comme ayant la caisse en terre et servant également dans les fêtes religieuses et dans les divertissements populaires; c'est peut-être le mridoung que l'on voit à la figure 6 f et à la figure 25 *a*.

Beaucoup d'amateurs indiens préfèrent la dholkie au mridoung, auquel d'ailleurs elle ressemble fort : elle en diffère en ce que son diamètre est d'une plus grande proportion par rapport à sa longueur; c'est un instrument fort léger et fort délicat qui s'associe aux divertissements de la jeunesse; c'est sans doute celui que joue le personnage *e* de la figure 6.

Quant au tublas, moins solennel que le mridoung, il convient parfaitement à l'accompagnemont de la sarungie, dans l'exécution des airs vulgaires destinés à régler les pas lascifs des danseuses. Il est, ainsi que la dholkie, d'une invention assez récente. On emploie toujours à la fois deux tublas que l'on accorde à l'octave l'un de l'autre : celui qui sert pour l'octave supérieure s'appelle *zir*, celui de l'octave grave s'appelle *boum*.

La manière de faire resonner ces instruments mérite une attention particulière; on les frappe avec les doigts et la paume de chaque main; la variété de mesures et de rhythmes dans une même mesure que fait entendre par ces seuls moyens un habile exécutant, est vraiment surprenante [1].

Il y a un autre grand tambour appelé *naguar* ou *nakarah* (fig. 27) d'où vraisemblablement nos vieux mots *nacre*, *nacaires*, *anacaires*, qui entre autres instruments ont longtemps servi à désigner les timbales [2]. Cet instrument est fort ancien; on le reconnaît dans un groupe du temple antique de Permuttune; on y voit

[1] Willard. *A treat. on the mus. of Hind.*, p. 81.
[2] Voy. Du Cange. *Glossarium ad auctores mediæ et infimæ latinitatis.*

des chameaux montés par des personnages jouant du nakarah [1]. Il se bat avec des baguettes [2], et quant au volume, il peut être regardé comme chef de la bande.

Ce rang pourrait toutefois lui être disputé par le *hauk*, tambour énorme que l'on ne peut battre sans la permission de l'autorité locale qui l'accorde seulement aux jours de fêtes solennelles et moyennant une somme convenue [3]. Dans les grandes cérémonies, il est orné de plumes qui en accroissent infiniment le volume et en relèvent l'apparence.

Le *duph* ou *domp* ne le cède guère aux précédents ; il est en bois et de l'énorme diamètre de 0,945 millimètres sur la profondeur d'un décimètre ; il est recouvert d'une peau sur l'un des côtés ; pour le faire resonner on frappe la peau avec les doigts de la main gauche, tandis que la main droite qui maintient l'instrument, est armée d'une légère baguette fixée au doigt médius battant au temps convenable sur la surface de la peau.

Le *daera* est formé d'un cercle en bois ou en métal sur lequel est tendu un parchemin ; son diamètre est d'environ deux décimètres ; une corde tendue d'un bord à l'autre à la partie de dessous forme point de support ; on passe le pouce à cette corde un peu au delà du point central contre lequel s'appuie le petit doigt quand on veut rendre le son plus éclatant. Le daera n'est à vrai dire qu'un duph de moindre dimension ; il se frappe de même et a, comme ce dernier, un rapport évident avec nos tambours basques ; il est évidemment semblable au tambour chinois, représenté à la planche VII, figure 47 du premier livre, où il est vu du dessous et

1 *Asiatic researches*, t. V, p. 313.

2 SONNERAT. *Voyage aux Indes*, t. I, p. 101. — WILLARD, p. 114.

3 LICHTENTHAL. *Dizionario*, t. I, p. 333.

reproduit d'après un dessin chinois, ce qui en explique l'incorrection. Le duph et le daera sont sans doute les instruments désignés ailleurs [1] par les noms de *perumpara* et *tudi*.

Le *tikora* est un accouplement de tambours de grandeurs différentes; on se tient d'ordinaire assis à terre pour les battre; mais dans les cérémonies ils sont portés par des chameaux.

Le *dole* (fig. 28), appelé aussi *tamtam*, mais qui n'a pas d'analogie avec l'instrument auquel nous donnons ce dernier nom, est un long tambour, dont les sons s'obtiennent sur les deux côtés au moyen de baguettes; c'est le tambour de guerre. Le *matalam* n'est qu'un dole de petite dimension.

Le *hula* est une espèce de *hauk;* il se bat à sa partie supérieure avec la main, et à sa partie inférieure avec une baguette; ses sons ternes servent à l'accompagnement de toute espèce de musique. Ce tambour pourrait bien être le même que l'un des précédents.

L'*oudakai* est un tambour étranglé tel qu'on le voit planche VII, figure 43 du premier livre. La réunion de deux oudadakais prend le nom de *pambé*. Ces instruments sont en usage dans certaines pagodes [2].

Pour tous les tambours ou tambourins on emploie la peau de chèvre fraîche, c'est-à-dire sans qu'elle ait été soumise aux opérations de la tannerie [3]. Ceux qui les confectionnent ont toujours été de la plus basse ex-

[1] PAOLINO. *Viag. all. Ind. or.*, p. 319.

[2] Les auteurs qui fournissent ces renseignements sur les tambours sont Willard, Sonnerat, Paolino, et enfin Lichtenthal, qui reproduit les documents fournis par divers voyageurs. Pour ne pas multiplier les mêmes notes inutilement, on n'a cité ces écrivains que lorsque l'importance de leur témoignage semblait l'exiger.

[3] WILLARD. A *treat. on the mus. of Hind.*, p. 78.

traction. Dans un ancien drame indien, l'un des interlocuteurs répond à un parvenu, soutenant que sa caste est *aussi pure que la lune* : « Oui, sans doute, ton père était tambour, ta mère était timbale et ton frère tambourin [1].

§ 11. *Des instruments jumeaux et de quelques autres.*

Le *mujira* et le *curtar* correspondent à nos cymbales et à nos castagnettes ; on les reconnaît figure 25 *b d* où elles accompagnent la danse. L'objet de ces instruments est de marquer la mesure, en imprimant au rythme une plus forte accentuation. Il y en a de plusieurs sortes. Les castagnettes sont de différents bois et l'on en fait aussi en ivoire [2]. Quant aux cymbales, les plus usitées s'appellent *tal ;* elles sont composées de deux bassins de petit diamètre, l'un d'acier, l'autre de cuivre, ce qui produit un son très-éclatant ; elles servent communément pour la danse. Dans toute autre occasion, elles sont de dimension plus grande. Quant à la forme, elles ne diffèrent pas des nôtres ou de celles que l'on voit planche IX, figures 54 et 55 et à la planche XIV *bis*, figure 29. Le *talan* se distingue du tal en ce que les deux bassins sont de cuivre.

Outre le *daera* nommé aussi *tamtam*, il paraît que les Indiens connaissent le *lo* ou tamtam chinois ; c'est certainement lui que Paolino désigne sous le nom de *cembalo di rame*, en ajoutant qu'il se frappe avec une baguette de fer [3].

[1] SOUDRAKA. *Le chariot de terre*, acte VI, p. 111 du t. I de la trad. de WILSON et LANGLOIS.
[2] WILLARD, p. 109.
[3] PAOLINO. *Viag. alle Ind. or.*, p. 319.

Le *surmonghah* est un instrument d'un son doux et agréable, formé de longues pièces de bambou fendues aux extrémités et unies ensemble au moyen de ficelles qui les traversent. L'exécutant touche les pointes des bambous avec les doigts de chaque main[1].

On cite encore un autre instrument appelé *baïni*, *djugo* ou *djumpa*. Voici comment le décrit Sonnerat : « Espèce de tambour formé d'une seule peau, tendue d'un côté; vers le milieu de cette peau est une corde qui traverse en dedans de la caisse; à l'extrémité de cette corde est attaché un morceau de bois que l'on tient ferme d'une main pour tendre la corde, à laquelle on fait rendre des sons en la pinçant de l'autre[2]. »

J'avouerai sans honte que je ne comprends pas cette description, et que la figure donnée par l'auteur du *Voyage aux Indes et à la Chine*, ne la rend pas pour moi plus intelligible. J'aurais abandonné à la sagacité des lecteurs l'espoir de tirer des paroles de Sonnerat une explication raisonnable, si mes souvenirs et certains rapprochements ne m'eussent donné à penser qu'il ne pouvait être ici question que d'une sorte de joujou que j'ai vu assez souvent à Naples, entre les mains de ceux des charlatans de ce pays dont le seul objet est de divertir le peuple. Il consiste en un cylindre, ordinairement en terre cuite, sur lequel se tend un parchemin; au centre de celui-ci est fixée une baguette d'une assez grande longueur, en passant vivement la main le long de cette baguette, que l'on a soin de rendre unie et glissante, il se produit un retentisse-

[1] LICHTENTHAL. *Dizionario*, t. I, p. 334. « Il sonatore non fa che toccare colle dita della mano destra o manca de' lunghi bambù fessi nelle due estremità, ed uniti insieme con alcune cordicelle che gli attraversano. »

[2] SONNERAT. *Voyage aux Indes et à la Chine*, t. I, p. 102.

ment dans tout le parchemin et dans la corde qui sert à maintenir la baguette. Quelquefois, au côté opposé du cylindre l'on tend une autre peau : l'exécutant frotte alors la baguette avec la main droite, à la partie supérieure, tandis qu'il frappe l'extrémité inférieure avec la main gauche.

Pour appeler le peuple dans les temples, les prêtres se servent de clochettes nommées *gautha*, dont la forme varie ; elles s'unissent au *song*, c'est-à-dire à l'une des trompettes décrites plus haut ; le son de ces instruments retentit chaque soir et chaque matin à l'heure où vont commencer les cérémonies.

§ 12. *Réflexions et généralités.*

Tels sont les instruments en usage dans l'Inde, mais tous ne sont pas employés dans un même lieu, et les mêmes ne sont pas non plus en usage dans chaque district. La différence de dénomination d'un même instrument, selon les localités, contribue à jeter beaucoup de confusion sur cette matière, que je n'ai pu débrouiller aussi bien que je l'aurais voulu.

Quoiqu'on ne le rencontre pas partout, l'instrument tout à fait national est assurément la *vina* ; il est, à vrai dire, le seul sur lequel nous ayons des détails étendus, et l'on serait tenté de croire que seul, en effet, il méritait cette distinction, sa simplicité et la facilité de se plier à toutes les exigeances du système indien, lui donnant la prééminence sur tous les autres instruments à manche connus dans ce pays. Les instruments à vent paraissent tous bien peu avancés, et les instruments à percussion n'ont qu'une importance musicale très-secondaire.

On doit croire qu'à l'époque où l'Inde florissait, les instruments de musique étaient construits avec soin ; aujourd'hui, leur confection semble réellement tombée dans la dégradation la plus complète.

Les fabricants n'apportent pas la moindre attention dans le choix des matières premières ; de musique ou d'acoustique ils n'en savent pas un mot. Leur seul but est de confectionner en aussi grand nombre que possible; ils savent que des instruments de bonne qualité leur coûteraient beaucoup de temps, de soins et de fatigues, et que les musiciens du pays seraient hors d'état de les payer à leur juste valeur ; ils ne travaillent donc qu'*à la pacotille*.

De là, il arrive que les plus habiles instrumentistes aiment mieux réparer et rapiécer leurs vieux instruments que de s'en procurer de neufs. C'est même là une forte branche du charlatanisme musical dans l'Inde : chacun prétend posséder les instruments dont se servaient les plus habiles maîtres des temps antérieurs ; il serait mieux de posséder leur talent. Et à ce sujet on peut en passant observer que les instrumentistes les plus renommés ont presque toujours commencé, continué et souvent même terminé leurs études en ne se servant que d'instruments médiocres ou même mauvais.

Si ceux des Indiens sont mal construits, ils sont du moins nombreux ; mais ils manquent de variété, et à cet égard les Chinois l'emportent de beaucoup. Cependant, ne nous faisons pas illusion sur cette multiplicité d'instruments, dont, en dernière analyse, l'effet est assez peu de chose. Si nous avons rejeté, quelquefois à tort, plusieurs sortes d'instruments, c'est que leur utilité à l'orchestre n'était pas démontrée. Un

petit nombre de pièces d'or surpasse des monceaux de cuivre, et vingt arbres produisant peu ou point de fruits, ou ne les donnant qu'en mauvaises qualités, ne valent pas l'arbre unique qui les fournit en abondance et d'une saveur délicieuse.

CHAPITRE V.

De la mélopée indienne.

L'art de la mélopée, ou composition musicale, doit être considéré à l'égard des Indiens, en partant d'un point de vue fort différent de celui où nous nous trouvons pour juger les mélodies des compositeurs de l'Europe. L'originalité des pensées, à défaut de laquelle les idées prétendues nouvelles ne sont plus au fond que des réminiscences, la variété dans la succession tonale et rhythmique, sans laquelle la cantilène semble toujours jetée dans le même moule, telles sont les qualités que nous prisons par dessus tout; ce sont elles qui caractérisent les inventions du génie, et, de l'avis général, il faut infiniment de science et de goût pour obtenir, sans originalité, une véritable réputation. Peut-être fut-il un temps où il en était de même dans l'Inde, mais depuis bien des siècles les idées ont suivi une tout autre direction.

On interdit positivement aux compositeurs indiens la création de nouvelles mélodies. Telle est la superstitieuse admiration de ces peuples pour un certain nombre d'airs antiques attribués à des musiciens d'un mérite supérieur, que ce serait un crime, à leurs yeux,

d'outrepasser les limites fixées par ces autorités[1] ; non seulement ils croient impossible de faire mieux, mais de faire autrement. Aux antiques mélodies de l'Inde, on n'en saurait, disent-ils, ajouter une seule autre de mérite égal. En conséquence, tout ce que l'on permet aux musiciens tourmentés par leur imagination du besoin de produire, c'est de combiner une idée au moyen de la réunion ou du morcellement de phrases prises des airs antiques ; on n'oserait faire un pas au delà, et toute mélodie n'ayant point une ressemblance marquée avec une autre déjà connue serait rejetée comme irrégulière et bâtarde.

Dans ce perpétuel amalgame, dont les matériaux ont cessé d'être à l'état d'éléments, les musiciens de l'Inde ne sont point guidés par des règles mélodiques analogues aux nôtres, et peut-être n'en comprendraient-ils aucunement la propriété ; leur principe a constamment été que la musique existant uniquement pour le plaisir de l'oreille, celle-ci seule doit juger de ce qui lui est agréable[2]. Cette opinion de Willard, qu'un long séjour dans l'Inde rend d'ailleurs fort croyable, ne me semble pas cependant d'une vérité absolue, et, à s'en tenir aux pièces indiennes que nous possédons, et qui seront examinées dans ce chapitre, on trouve de nombreux rapports entre leur manière de concevoir et de construire leurs mélodies et la nôtre.

Le terme générique de la mélodie est dans la langue de l'Inde *ragha* ou *rag* et *raginie*. On peut, avant d'entrer dans aucun détail, poser certains points généraux applicables à tout ce qui sera dit dans la suite.

1 Voy. Willard. *A treatise on the music of Hindoostan*, p. 47.
2 Willard, p. 47.

1° Les mélodies indiennes sont généralement brèves, leurs développements consistent en répétitions et variations.

2° Elles participent invariablement de la coupe du *rondeau*, ou des airs à reprises tels que les menuets, contredanses, etc. ; la pièce est souvent terminée par le retour de la première phrase, quelquefois de la première mesure ; la note finale est la même que l'initiale ; Willard croit que ceci a *toujours* lieu, ce qui est démenti par les livres du pays [1], et ne se remarque pas même dans *tous* les airs indiens, fort peu nombreux d'ailleurs, que nous possédons ; mais tous paraissent se terminer dans le mode où ils ont commencé, et c'est peut-être là ce que Willard a voulu dire.

3° Une mesure ou un certain nombre de mesures se répète souvent, et il est fort ordinaire de reproduire un passage avec quelque variation *ad libitum*.

4° On jouit d'une grande liberté à l'égard des silences qui se prolongent à volonté, pourvu qu'il n'en résulte aucune perturbation dans la mesure ; c'est-à-dire que, pendant les pauses du chant, l'accompagnement poursuit plus ou moins, mais toujours avec un mouvement semblable.

On a déjà vu [2] que le mot *rhaga* ou *rag* signifiait proprement une passion, une affection de l'âme, et ne pouvait avoir le sens de *mode musical;* le terme d'*air*, pris en général, rend exactement la même pensée, car tout air doit *affecter* notre âme d'une manière quelconque [3]. Les seize mille gopis qui entouraient le dieu

[1] Cités dans Jones, p. 195.
[2] Voy. plus haut, ch. III, § 2, p. 434.
[3] Bherat, cité par Jones. *On the mus. mod. of the Hind.*, p. 190.

Chrisna chantaient chacune un air ou rhaga différent pour captiver son cœur [1].

On suppose que les plus anciens auteurs ou éditeurs des airs connus dans les Indes, formèrent leurs collections en réunissant des morceaux qui n'avaient entre eux aucun rapport; plus tard, ils trouvèrent bon de donner au recueil une apparence de suite et d'ensemble, et, pour y réussir, appelant la fable à leur secours, ils prétendirent que des êtres divins, appelés *Ragas*, au nombre de six, présidaient à un certain nombre d'airs arbitrairement départis à chacun d'eux. La collection s'augmentant dans les éditions suivantes, les auteurs ou éditeurs imaginèrent de donner tantôt cinq, tantôt six épouses à chacun des Ragas, et de placer sous la protection de celles-ci une autre série d'airs différents des premiers; ces nouvelles divinités furent appelées Raginies. Enfin plus tard encore, les airs continuant à se multiplier, on supposa que les Rags et Raginies avaient engendré des enfants, et que de chaque Raginie étaient nés huit *Poutras* ou *Barjyas* [2]. A ces êtres aériens pour lesquels Jones aurait voulu le pinceau de l'Albane, et dont les poëtes et artistes indiens n'ont eu garde de négliger les avantages [3], est confiée la garde des anciens airs de l'Inde, personnifiés dans cette aimable et séduisante assemblée.

Au reste, il semble que le hasard ou le caprice ait seul présidé à la classification des airs et aux noms à eux imposés, à peu près comme pour nos contredanses. Il n'est pas possible de déterminer le rapport existant

[1] Le *Narayan*, cité là même.
[2] Willard, p. 52. — Jones. *Works*, t. I, p. 430.
[3] Jones. Au même endroit.

entre les ragas et les raginies, qui devraient en dépendre; c'est un perpétuel sujet de dispute entre les musiciens de l'Inde qui retirent à chaque instant aux ragas ce qui appartient aux raginies et réciproquement : même incertitude à l'égard des poutras.

Les livres indiens qui traitent de ces matières s'étendent sur les allusions métaphoriques contenues dans les airs, mais ne nous apprennent rien de la connexion musicale susceptible d'exister entre eux. Ils attribuent telle ou telle pièce à de certains temps de l'année; il y a des prescriptions positives à cet égard, et les musiciens s'y conforment très-scrupuleusement. L'année indienne étant divisée en six saisons, de deux mois chacune, l'un des six ragas, accompagné de ses épouses et de leurs fils, correspond à chaque saison. Tout air chanté hors de l'époque fixée ne saurait, disent-ils, former que des tons grossiers et incohérents, tandis que s'il est exécuté en temps convenable, le dieu, entendant son air favori, vient lui-même inspirer le chanteur et animer ses accents du souffle divin.

En rattachant ainsi leurs airs aux variations de température, les Indiens leur assimilent certaines idées de joie, de mélancolie, d'abattement, etc. La dévotion vient aussi en aide à l'art, puisque dans l'Inde toute la *puissance de la nature* est adorée allégoriquement sous la forme de dieux et de déesses : de là résulte le grand effet produit par les chansons sur un peuple naturellement susceptible d'émotions religieuses[1]. Jones pense aussi que les Indiens ont pu s'apercevoir de la rapidité ou de la lenteur de la propagation du son, par

[1] JONES. *On the musical modes of the Hindous*, p. 192.

rapport à la raréfaction ou à la condensation de l'air[1]; mais il me semble au moins fort douteux qu'ils aient jamais eu des idées de ce genre; leur manière habituelle d'envisager les choses rend peu vraisemblable une telle conjecture, d'ailleurs ingénieuse. Au surplus, pour s'assurer de la vérité, il faudrait, comme l'a remarqué Willard[2], entrer très-profondément dans le sujet, et prouver que l'exécution des airs indiens recevrait quelque amélioration notable des circonstances de la température; et puis, d'un autre côté, que dire en ce cas des variations atmosphériques d'une année à l'autre qui surviennent, même dans les climats les plus uniformément réglés? Que ferait alors la divinité dont on chante le morceau privilégié? Les théologiens du pays diraient peut-être qu'elle se trouve empêchée par un pouvoir supérieur.

Willard observe fort sensément[3] qu'en fixant l'époque de l'année à laquelle doivent être chantés les ragas, ils se pourrait bien que les compositeurs indiens aient eu en vue leur conservation; par cet arrangement, chaque air a nécessairement son tour; autrement il serait à craindre qu'on ne s'attachât aux plus agréables et que le reste fût négligé. D'ailleurs on s'accoutume à cet ordre en sorte que tel raga semble ramener telle époque de l'année, et, comme une idée religieuse se mêle à tout ceci, le plus bel air paraîtrait réellement déplacé, s'il était entendu hors du temps qui lui est assigné. C'est ainsi que dans le culte catholique romain certains chants sont consacrés uniquement et spécialement pour telle fête, et, dans

[1] JONES. Là même.
[2] WILLARD. *A treatise on the music of Hindoostan*, p 54.
[3] WILLARD, p. 55.

les églises, ne s'entendent pas hors de leur temps; il serait par exemple fort *déplacé de chanter*, comme l'on disait autrefois proverbialement *Magnificat* à matines[1], d'entonner dans le carême ce qui appartient au temps pascal, ou l'office des morts pendant les fêtes de Noël; mais hors de l'exercice du culte les meilleurs catholiques ne se font, avec raison, aucun scrupule de chanter telle ou telle partie de l'office qu'il leur convient : la religion de l'Inde, étendant son pouvoir dans la vie civile, a imposé à ses sectateurs des habitudes plus rigoureuses. Au reste, l'on n'attache sans doute pas à tout ceci plus d'importance que la chose n'en mérite, et l'on peut bien parfois s'écarter de la règle : qui s'aviserait de supposer, par exemple, que l'amant passionné attendît telle ou telle époque pour chanter l'air capable de peindre les transports de son âme ?

Les mélodies indiennes se divisent en trois classes. La première contient les airs où les sept degrés de l'échelle sont employés, la seconde ceux où six notes seulement sont mises en usage, enfin la troisième ceux qui n'en comprennent que cinq. Aucun ne roule sur moins de cinq degrés.

Une autre manière de diviser ces mêmes mélodies consiste à les considérer en raison de leur formation et de leur composition ; sous ce point de vue on les distingue encore en trois classes.

1° Elles sont simples et originales; cette classe se soudivise en deux espèces comprenant les airs où les tons de l'échelle sont conservés, et ceux où l'on en rejette plus ou moins.

2° Elles sont simples, mais ont une relation marquée avec quelque autre.

[1] Rabelais, l. I. *Gargantua*, ch. XI, t. I, p. 223, éd, 1823.

3° Elles sont composées, et ici l'on fait encore une subdivision selon que l'air est formé de mélodies simples, appartenant à la première classe ou bien de mélodies empruntées indifféremment aux trois classes [1].

Les opinions sont fort partagées quand il s'agit d'attribuer un air à telle ou telle classe, ce qui prouve que les classifications n'ont jamais reposé sur des bases bien établies. En général on pense que les ragas sont de la première classe et les raginies, etc., de la troisième. D'autres admettent seulement sept airs *soudh*, c'est-à-dire de la première classe, et treize airs *salung*, autrement de la seconde classe.

Je ne donne point ici les noms de ces airs; cette nomenclature n'aurait d'importance que si nous possédions les chants qu'elle désigne. Je ne présenterai pas non plus la liste des ragas ou mélodies appartenant à des compositeurs plus ou moins modernes. Willard en a dressé une de 153, dans laquelle on voit que pour se former, les airs nouveaux empruntent des démembrements de deux, trois, quatre, cinq airs plus anciens; ici encore les auteurs indiens sont loin d'être d'accord, ce qui n'est pas étonnant, puisque les principes même et les éléments sont litigieux.

D'après divers passages d'auteurs indigènes [2] il paraît qu'il y a dans toute mélodie indienne une note principale, telle que la dominante du plain-chant, autour de laquelle roule tout le mouvement tonal, une note que l'on rebat plus souvent et à laquelle les autres demeurent en quelque sorte subordonnées; elle est, disent-ils la *reine* de l'air, bien qu'elle n'en soit qu'une portion. Peut-être au reste, par cette note-reine des airs

[1] WILLARD. *A treatise on the mus of Hind.*, p. 56.
[2] Cités par JONES, p. 195 et suiv.

indiens ne doit-on entendre que la note d'accompagnement, la tenue ou *pédale* que reproduit l'instrument accompagnant. Les compositeurs indiens paraissent aussi avoir un sentiment de la puissance et de la relation de la tonique avec la tierce et la quinte; mais ce qu'ils disent à ce sujet est tellement vague que l'on n'en peut tenir grand compte.

La plupart de ceux qui ont entendu les airs indiens exécutés dans le pays même, n'y ont aperçu à peu près aucune modulation, et un écrivain qui paraît avoir observé fort attentivement, expose avec beaucoup de netteté l'absence de cet artifice; souvent, dit-il, les accords intermédiaires de la vina semblent annoncer une transition dans un mode différent, mais l'oreille est constamment trompée dans son attente, ou bien la modulation est de si courte durée qu'on peut la regarder comme imperceptible [1].

Jones ne peut se persuader qu'il en ait toujours été ainsi; selon lui, le musicien, tout en ne perdant jamais de vue le mode principal qui lui servait de guide avait des moyens de modulation pour rapprocher le sens de la phrase musicale de celui de la phrase poétique. Il rappelle à ce sujet que les poëtes indiens ne manquent jamais de varier le mètre, qui à plusieurs égards est le *mode* de la poésie, lorsque les sentiments exprimés dans les vers changent d'objet ou de nature : je pourrais, dit le savant indianiste, citer des modulations poétiques, égales pour le moins aux plus étonnantes modulations des compositeurs les plus célèbres. Les musiciens, ajoute-t-il encore, ont dù en agir comme les poëtes, et à certains égards ils ne pouvaient même l'éviter [2]

[1] Fowke. *Asiatic researches*, t. I, p. 299.
[2] Jones. *On the mus. mod. of the Hind.*, p. 206.

Ces raisonnements fort plausibles au premier coup d'œil, ne sont pourtant que spécieux, et ne peuvent en aucune façon tenir lieu des preuves qui manquent complétement ici. Jones a pris la chose à notre point de vue, et s'est persuadé que les anciens musiciens de l'Inde devaient connaître l'art de la modulation perdu à une époque plus moderne ; il n'a pas songé que la présence de cet artifice suppose en même temps son inhérence à la *mélodie;* privée des modulations qui en constituent la marche tonale, elle serait complétement dénaturée et n'existerait même plus. D'ailleurs, si les musiciens de l'Inde eussent autrefois fait usage des modulations, l'art en dégénérant les aurait bien plutôt multipliées à profusion qu'il n'en eût ménagé et finalement laissé perdre l'usage, et si elles eussent jamais été connues, comment ne se seraient elles pas reproduites tout naturellement dans les airs formés en pièces de rapport dont je parlais il y a un instant. Maintenant prétendrait-on que les antiques mélodies où se trouvaient les modulations, se sont anéanties par l'injure des temps et que les nouvelles ont été conçues sur de nouvelles bases ? Mais à ce compte l'on pourrait dire aussi que les Indiens ont connu et pratiqué la fugue et le contrepoint ; cette conjecture absurde serait en somme tout aussi fondée que la précédente.

L'argument tiré de la variabilité du mètre poétique est également dépourvu de valeur ; en ce cas le compositeur peut prendre le pas du poëte au moyen du rhythme musical, mais sans qu'il en résulte pour lui la nécessité d'aucune modulation. Il semble donc certain que les Indiens n'ont point connu l'art de moduler et que leurs airs ne s'éloignent jamais notablement du ton primitif. Cette manière de construire la mélodie

est même pour eux une obligation, puisqu'ils s'astreignent toujours à l'accompagnement d'une tenue en pédale.

Ce *tasto solo* est la seule harmonie qu'ils connaissent, et quand l'abbé Du Bois dit qu'ils connaissent la musique à deux parties, et ont toujours la basse et la haute-contre [1], il n'a pas voulu indiquer autre chose. Cependant leurs auteurs établissent comme les anciens Grecs une division des intervalles en consonnants et dissonnants [2].

A l'égard de l'exécution, les Indiens estiment par dessus tout une mélodie gracieuse rendue avec une expression passionnée. Ils veulent que la voix de l'exécutant soit grave, flexible, coulante ; et le plus grand éloge qu'ils puissent faire de la voix d'un homme, c'est de dire qu'il leur a semblé entendre une femme cachée. L'accompagnement doit être mollement cadencé, il doit tantôt s'élever avec force et tantôt se perdre langoureusement. On aime que l'exécutant varie sans les ritournelles d'une manière vive et légère, et ramène toujours par des voies nouvelles le motif de la cantilène, au choix duquel le goût avait avant tout dû présider [3].

Que l'on ne s'étonne pas de l'importance attachée par les Indiens à l'exécution ; elle est même presque tout pour eux ; n'ayant point de mélodies nouvelles et leurs chants étant toujours des *airs connus*, tout l'intérêt réside dans la manière de les transmettre à l'âme des auditeurs.

Aussi les nuances du fort au faible sont-elles conti-

[1] Du Bois. *Mœurs et cérémonies des peuples de l'Inde*, t. I, p. 357.
[2] Jones. *On the mus. mod.*, p. 207.
[3] Soudraka. *Le Chariot de terre*, trad. par Wilson et Langlois, acte III, t. I, p. 51.

nuelles dans l'exécution indienne; la mélodie la plus calme devient tout à coup éclatante et agitée pour retourner ensuite dans son premier état. Ils se plaisent à employer par moments une voix nasale (c'est une habitude de tout l'Orient); parfois encore les paroles multipliées viennent battre contre les dents où elles produisent l'effet d'innombrables coups de langue [1].

Ne perdez pas de vue qu'au milieu de ces *agréments* d'exécution l'accompagnement des instruments et des battements de mains continue toujours [2].

Au reste, il est facile de reconnaître que le chant des Indiens n'est pas sans art. C'est ce qu'avouent les voyageurs les plus indépendants dans leurs opinions; ils trouvent que ces éclats de voix, surgissant par intervalle au travers d'un murmure faible et plaintif, plaisent d'une manière particulière, mais pour s'en délecter, il faut avoir oublié ou bien oublier momentanément la mesure et la mélodie de la musique européenne. Peu d'Européens deviennent assez Indiens pour cela [3]; presque tous persistent à juger les mélodies indiennes plates et mal faites [4], le chant insipide et monotone, les instruments aigres et perçants [5], et tout l'ensemble sans esprit et n'offrant que du fracas [6]. S'ils rencontrent parfois de l'agrément dans les chansons de l'Inde, c'est en raison de la jolie figure des chanteuses [7]. Les plus indulgents pensent qu'un concert

[1] Paolino da S. Bartolomeo. *Viaggio alle Indie orientali*, p. 327.
[2] Paolino, p. 319.
[3] Jacquemont. *Correspondance avec sa famille et plusieurs de ses amis pendant son voyage dans l'Inde*. Lettre du 15 mai 1830.
[4] Jacquemont. *Voyage de l'Inde*, t. I, p. 237.
[5] Du Bois. *Mœurs, institutions et cérémonies des peuples de l'Inde*, t. I, p. 359.
[6] Papi. *Lettere sulle Indie orientali*, t. II, p. 42.
[7] Jacquemont. Lettre du 16 mai 1831.

indien est d'un effet assez imposant, mais gagne à n'être entendu qu'à une certaine distance [1]; que certains airs exécutés par des instruments bruyants respirent véritablement un tumulte bachique et belliqueux [2]. Des sérénades données avec grand appareil ne sont aux oreilles des autres qu'un épouvantable charivari [3] et ils finissent par conclure que soit vocale, soit instrumentale, la musique indienne mérite à peine d'être mentionnée en raison de son extrême imperfection [4].

Tel n'est pas l'avis d'Ouseley qui trouve aux chants indiens tantôt la simplicité naïve des mélodies écossaises ou irlandaises, tantôt une sorte d'originalité sauvage fort agréable à l'oreille [5]; tel n'est pas celui de William Jones : après avoir rappelé que chez les Indiens la musique prise dans son sens le plus large représente l'idée complexe de chant, d'instruments, d'action mimique et dans une acception plus restreinte celle de symphonie [6]; cette alliance est à ses yeux le plus sûr moyen de produire des effets saisissants : il y retrouve tout ce qui peut remuer profondément les âmes sensibles, tirer des yeux de l'auditeur des larmes abondantes, lui ôter toute contenance, brûler ou glacer son sang, le faire changer de couleur, bondir sur son siége, lui donner le langage, le geste, l'aspect d'un phrénétique [7]. Il pense que la musique indienne est surtout capable d'exercer sa puissance, appliquée comme elle

[1] WILLARD. *A treatise on the music of Hindoostan*, p. 80.
[2] PAOLINO DA S. BARTOLOMEO. *Viaggio*, p. 319.
[3] JACQUEMONT. Lettre du 4 mars 1831.
[4] SONNERAT. *Voyage aux Indes et à la Chine*, t. I, p. 101.
[5] OUZELEY. *Oriental collections*, t. I, p. 75.
[6] JONES. *On the mus. mod. of the Hind.*, p. 171.
[7] JONES. Là même.

l'est fort souvent à des sujets religieux, à des poésies auxquelles leur ancienneté et l'admiration des siècles ont imprimé le plus respectable caractère. C'est, dit-il, ce qui arrive dans l'exécution des drames sacrés où sont retracés les exploits divins et des hymnes et prières tirés des *védas* plus recommandables encore par l'élévation des pensées que la haute antiquité de leur origine [1].

Au dire du savant indianiste, si l'on n'a pas mieux apprécié la musique de l'Inde, c'est que l'on ne s'est pas trouvé dans les conditions voulues ; il ne suffit pas selon lui qu'une mélodie soit bien adaptée aux paroles et bien rhythmée ; pour être goûtée, elle doit avoir encore un interprète accompli, possédant une prononciation distincte et bien pénétré de ce qu'il chante ; il faut même qu'il soit auteur de la composition exécutée. Faisant alors briller tous les avantages dont l'a doué la nature, il causera dans l'âme des auditeurs les plus vives, les plus puissantes émotions. En exigeant de telles conditions en quelque sorte *extérieures* pour qu'un air soit apprécié à sa juste valeur, Jones indique assez combien en général ceux de l'Inde ont intrinsèquement peu de consistance.

C'est ce que nous prouvera trop l'examen que nous allons faire de quelques mélodies indiennes.

On a vu les peuples de ces contrées diviser leurs airs en raison de la manière dont la cantilène en était formée [2] ; ils établissent une autre classification déduite de la nature des sujets traités, qui impriment à chaque division un caractère et une forme spéciale. Dans les

[1] Jones. Là même.
[2] Voy. plus haut, p. 507.

temps reculés on en comptait sept[1] qui rentraient dans les trois grandes classes des hymnes religieuses, chants guerriers, chansons d'amour et de société. Les pièces anciennes sont toujours accompagnées de paroles sanscrites. Difficiles à comprendre et à exécuter, elles ne sont presque plus en usage aujourd'hui ; cependant le capitaine Willard en a entendu des quatre premières espèces [2].

Le même écrivain compte vingt sortes de compositions modernes ; Hamilton Bird n'en avait connu que quatre [3]. Je vais en donner la série, et en indiquer autant que possible le caractère.

1° Dhourpad. Chant héroïque, récit d'une action mémorable ou de quelque fait digne d'être proposé pour exemple ; souvent des épisodes d'amour, des contes et autres accessoires y sont introduits. Le tour en est bref et spécial, le style mâle, parfois négligé, n'admet aucun ornement étudié, aucune fleur étrangère. On fait remonter l'origine des dhourpads au Raja Man de Gualiar. Ils se composent de quatre périodes [4], ayant chacune un nom particulier. On leur applique encore d'autres subdivisions également avec des dénominations propres. En général, il est tout à fait dans le goût des Indiens d'imposer des noms spéciaux à tous les genres, espèces, classes, familles, divisions, sous-divisions, variétés et sous-variétés de chaque chose.

[1] Voici leurs noms d'après Willard : ghît, touk, khund, prubund, dharou, dhoua, mun.

[2] Willard. *A treatise on the music of Hindoostan*, p. 87.

[3] Bird *The oriental miscellany being a collection of the most favourite airs of Hindostan*, cité par Dalberg, *Ueber die Musik der Indien*, p. xij.

[4] Telle est, je crois, la vraie manière d'entendre le mot *took*, que Willard traduit par *shain*, qui, habituellement, a la même signification que *tune*, c'est-à-dire *air*, et représente, en outre, l'idée de *son* ou *accord*. La suite prouvera, je l'espère, que le sens spécial adopté ici est le véritable.

2° Kheal. Chant d'amour placé dans la bouche d'une femme ; style chargé d'ornements, mais plein de grâces et d'élégance. Les paroles sont dans le langage du district de Khyrabad ; l'air a deux périodes et parfois une seule. On attribue son invention au sultan Houzin Shurqie de Jounpour. Le caractère pathétique propre à toutes les compositions musicales ou poétiques des Indiens est particulièrement empreint dans les kheals, plus susceptibles que tous les autres airs de faire comprendre la richesse de la poésie et la délicatesse de la mélodie ; ceux qui les ont entendus en parlent avec les plus grands éloges. Vraiment originaires de l'Inde, ils paraissent infiniment supérieurs aux ghazals et aux rechtahs, qui sont des importations musulmanes ; ils n'ont ni la rudesse des dhourpads, ni le caractère vulgaire des tuppahs.

3° Tuppah. Les chants de cette espèce font l'admiration des Indiens. Shorie, qui les a certainement perfectionnés, peut à de certains égards en être regardé comme l'inventeur. Les tuppahs sont habituellement chantés par les conducteurs de chameaux de Punjab, et écrits dans le dialecte de ce pays avec un mélange d'Hindostani. Ils sont le plus souvent formés de deux périodes, et les paroles ont pour objet les amours de Hìr et de Randja, célèbres par leur attachement et leurs infortunes. J'examinerai bientôt quelques-uns de ces airs, que l'on trouvera dans les planches-musique du livre II, nos 1-10.

4° Thoumrie. Chansons écrites dans le mauvais dialecte de Vrujbhasha. La mesure en est vive et si singulière, qu'à moins d'en avoir entendu un grand nombre, elle est inintelligible.

5° Rag-sagur, c'est-à-dire *mer de raghas*, sorte de

rondeau en *pot pourri*, commençant par un rhaga convenu ; chaque strophe qui vient ensuite est chantée sur un ragha différent, après chacun desquels on revient toujours au premier. C'est sans doute cette même espèce d'airs que Bird appelle *raynies*, et auxquels il reproche de l'irrégularité et du désordre dans l'expression des pensées[1]. A en juger par le seul que je connaisse et que je reproduis au numéro 11, cette accusation ne me paraît pas très-fondée.

6° Holî ou Horî. Air composé de quatre périodes comme le dhourpad, mais dans un style particulier. La vieillesse les chante par dévotion, la jeunesse par plaisir. On y célèbre les amours de Crischna. Une jeune fille adresse au dieu des reproches sur son audace à prendre des libertés avec elle ; une autre, au contraire, admire sa grâce, sa beauté, son adresse ; une troisième, le cœur bondissant dans le sein, avertit ses compagnes de se tenir en garde quand elles vont sur les bords du fleuve ; une autre, les yeux baignés de larmes, expose comment elle a été indignement abusée par le dieu ; ailleurs, une amante délaissée déplore son destin et s'exhale en imprécations contre ses rivales ; plus loin, c'est une jeune beauté qui ne peut plus résister à l'excès de sa passion, et voudrait serrer tendrement dans ses bras un dieu si aimable et si séduisant. On voit encore des résolutions formées de ne pas rester plus longtemps en butte à l'oppression, mais l'heureux Crischna paraît, et toujours il est vainqueur ; il s'amuse à s'emparer du lait que porte une innocente bergère, plus souvent encore il dérobe des baisers, préludes de plus délicieuses faveurs. (Voy. n° 12 des planches-musique du livre II.)

[1] Bird, cité par Dalberg, p. xij.

7° Jut ou Gut. Air composé d'un petit nombre d'hémistiches formant deux périodes ou raghas différents; les paroles diffèrent aussi quant au dialecte. (N° 13 des planches.)

8° Tirvut et Turana. Chants en partie dépourvus de paroles, et formant alors des sortes de vocalises sans rapport précis, entre ce qui précède et ce qui suit. Cette propriété n'est du reste qu'accidentelle, et les teranas ou turanas se rapprochent beaucoup des *rechtahs*, dont on parlera dans l'instant. On trouve trois teranas dans nos planches-musique, n°s 14, 15 et 16.

9° Surgum. Chant composé des notes de l'échelle, ainsi que le nom l'indique. C'est une véritable solmisation adaptée à un usage particulier.

10° Bischnoupud. Sorte d'hymne sur des paroles morales, inventée par Sourdas, célèbre poëte et musicien.

11° Chutourung. Pièce dans laquelle se trouvent rapprochées les quatre formes du kheal, du turana, du surgum et du tirvut. Il est d'invention moderne.

12° Ghasal et Rechtah. Ces espèces de chants sont accompagnées de paroles en langue persane; ils diffèrent l'un de l'autre par la manière dont le sujet est traité plus que par le fond même. Dans les ghasals, on décrit les perfections de l'objet aimé, et l'on entre à cet égard dans des détails minutieux; dans les rechtahs, les éloges sont plus généraux, on annonce un amour persévérant et la volonté de vaincre toutes les difficultés qui s'opposeraient à l'accomplissement des voluptueux désirs. Ces chansons ont de quatre à douze couplets. On en trouve des exemples aux n°s 17 et suivants. Selon B.rd, les mélodies de ce genre sont, de

toutes celles de l'Inde, les plus régulières et les plus coulantes[1].

13° Dadra et Nucta. Airs différents entre eux quant à l'étendue et au dialecte. L'idée poétique n'en est pas fort relevée ; on y manifeste nettement l'envie d'avoir à sa disposition une femme de son goût, et de contenter avec elle ses lubriques appétits.

14° Curca. Chant guerrier, éloge de la valeur ; il y en a de différentes espèces, selon les provinces ; ceux que l'on nomme *bugud* sont remarquables par la longueur des couplets. Une classe spéciale de musiciens s'occupe uniquement des curcas.

15° Palma. Chant de berceuses approprié au sujet.

16° Sohla. Chant nuptial.

17° Mouloud. La poésie de ce chant est en langue arabe ; c'est un hymne à la louange du Très-Haut et de Mahomet.

18° Stouti. Éloges des souverains et autres autorités.

19° Koul ou Kulbana. Chant arabe dont le sujet n'est pas déterminé.

20° Zicrî. Chanson morale dans le dialecte de Goujrat ; l'usage en a été introduit dans l'Inde par Kasî Mahmoud.

D'après cette liste, tirée de renseignements pris sur les lieux même, on peut reconnaître que les Indiens ont abandonné la plupart de leurs chants antiques, ou bien les ont incorporés à des pièces modernes. Un grand nombre de ces dernières n'a point eu des aborigènes pour auteurs, plusieurs même sont complétement exotiques, et l'on peut s'expliquer commen le droit de bourgeoisie a été donné immédiatement à

[1] Bird, cité par Dalberg, p. xij.

tant de productions étrangères par le caractère passif et amolli des Indiens, par l'influence naturelle des conquérants et par l'adoption en beaucoup de lieux de la religion et des coutumes musulmanes. On doit aussi remarquer que l'on a rangé dans des classes particulières certains chants qui peut-être ne se différencient de beaucoup d'autres que par le dialecte de la poésie. Cependant on reconnaît qu'il y a des chants guerriers, nuptiaux, des chants de berceuses, de chameliers, et l'on voit même que les premiers occupent spécialement certains chanteurs de profession ; nous savons que la Grèce possédait ainsi une foule de compositions dont l'idée se rattachait à des circonstances de la vie civile ou domestique, et ce ne sera pas le seul rapport à observer entre les habitudes musicales des deux pays.

Il est fâcheux d'ignorer l'époque de l'introduction de chacun de ces chants, et surtout de n'en posséder pas une collection suffisante, pour établir entre eux une comparaison. Je vais examiner sous le rapport de la contexture mélodique un certain nombre de ceux qui sont parvenus en Europe.

Le premier des airs reproduits (nº 1, planches-musique, second livre) offre un tuppah [1] d'une seule période, mais avec deux répétitions d'un très-bon effet : la première reproduit le premier membre de phrase après la quatrième mesure ; la seconde est celle des dixième et onzième battées ou mesures, reprises immédiatement ; observez encore la formule de conclusion mesure 8 et 9, reproduite aux mesures 16 et 17 et suivie d'une coda ; la modulation à la quarte du ton, avant de conclure, a été longtemps très-pratiquée et

[1] Il est tiré de la collection de Bird, reproduite par Dalberg, ainsi que les numéros suivants.

s'emploie encore dans la musique européenne : le *la* final semble n'être qu'un passage pour retourner au commencement, cette pièce pouvant être considérée comme un *air sans fin*. La coupe est indiquée sur la musique, et l'on peut reconnaître le phrasé de deux en deux mesures; le quatrième membre de phrase est allongé sans doute en raison de la forme du vers. Toute cette mélodie correspond regulièrement à notre mode majeur. L'air est renfermé dans la septième, et en un seul cas il dépasse la quinte.

Les deux périodes du n° 2 offrent une cantilène originale qui ne me semble pas dépourvue de charme. La première période de huit mesures se compose d'un seul membre de phrase répété avec une variation : la seconde période n'a que sept mesures; je soupçonne ici quelque inexactitude dans la reproduction du rhythme. Du reste, l'air serait dans notre mode majeur, terminant sur la tierce. C'est un air de cinq notes ou de six en comptant la première.

Le numéro 3 est régulier; quatre mesures bissées forment la première période, la seconde est composée de deux petites phrases de trois mesures qui se répètent. La terminaison est à la quinte du mode en raison du *Da capo ;* il n'a que cinq notes.

Aucun air européen ne surpasse le n° 4 quant à sa parfaite régularité ; les répétitions sont de deux en deux mesures, les phrases de quatre en quatre et la cantilène est continuellement et agréablement enchaînée.

Plus développé que les précédents, le n° 5 offre les mêmes qualités ; la coupe régulière n'est aucunement troublée à sa fin, malgré la mesure qui semble être de trop dans la dernière période, la battée *b* étant une itération d'un excellent effet et que commandait vraisem-

blablement l'expression des paroles. Observez que la phrase de conclusion a déjà paru dans la première période où elle se reproduisait avec la variante fort heureuse, selon moi, du *fa* ♮. Cet air n'a que six notes, et la sixte est rarement employée.

Le lecteur fera des remarques analogues sur les airs suivants : il observera de plus la seconde période du n° 6, modulant à notre manière vers la quinte du mode principal. Dans le n° 7, il sera frappé de la répétition immédiate de chaque phrase de quatre mesures, quelquefois avec variante, pendant toute la durée de l'air. Le n° 8 est le premier $\frac{6}{8}$ qui se présente à nous ; autre chose digne de remarque, il passe du majeur au mineur ; je ne puis dissimuler un léger doute sur l'authenticité et l'exactitude de la partie mineure ; j'y trouve particulièrement (mesure 27) un saut de sixte qui me semble fort peu conforme aux habitudes musicales des Indiens ; dans tous les cas, ce doit être une pièce instrumentale, au moins en grande partie. La seconde période du n° 9 change de mouvement ; la monotonie du n° 10 est caractéristique. Ces dix premiers airs sont de la classe des tuppahs.

Le suivant est de celle des ragnîs, et, en l'examinant, on est étonné d'entendre Bird se plaindre « de l'irrégularité et du désordre qui règne dans les pièces de ce genre : selon lui, ce sont des sortes de préludes semblables à ceux qu'exécutent les harpistes écossais. Ils sont fils de l'expression, de l'inspiration, et ne sauraient être assimilés aux chants de l'Europe. Un indigène est seul capable de les exécuter : la tonalité en est même si peu marquée, que l'on doit renoncer à les reproduire[3]. » D'après cet énoncé, on est forcé

[1] Bird, cité par Dalberg, p. xij.

de croire que Bird, en donnant lui-même l'air n° 11, ou ne l'a pas transcrit fidèlement, ou bien s'est trompé dans sa classification; car, au contraire, plus que beaucoup d'autres, ce morceau semble conforme aux habitudes tonales de l'Europe; son rhythme est suffisamment marqué et sa coupe parfaitement carrée.

Le n° 12 est un de ces holî dont les Indiens font tant de cas, un chant à l'honneur de Crischna, pour la saison du printemps. On pourra n'y pas trouver tout le charme que les naturels du pays y rencontrent; mais l'effet principal consiste sans doute ici dans l'heureuse adaptation des paroles à la musique; elles ont été conservées par celui qui les a publiés le premier[1]. La mélodie se divise de huit en huit mesures, avec un changement de mouvement à la conclusion de chaque phrase.

Le n° 13 appartient à la classe des juts; la coupe en est régulière, mais, dans nos idées, la tonalité semble par moments douteuse; on ne sait si l'on est dans le mode de *ré* ou dans celui de *sol*, tandis que la petite phrase répétée des mesures 13 et 15 conduirait en *la* d'une manière assez gauche; en tout état de cause, n'oublions pas que cette musique est écrite pour les Indiens et non pour nous.

Le n° 14 offre deux périodes de six mesures et une de huit, dans un mouvement et une mesure différents. Le suivant présente de nombreuses répétitions. Le n° 16 a sa première période en mode majeur, et la seconde en mode mineur; pour amener le commencement en mode mineur, il suffirait de bémoliser le mi de la troisième battée. Ces trois morceaux sont des te-

[1] C'est Richard Johnson qui l'avait communiqué à Dalberg.

ranas. Cette sorte d'airs ne se chante que par des voix d'hommes [1].

Les quinze numéros suivants sont mis, par Bird, dans la classe des rechtahs ; ce sont, dit-il [2], les plus recherchés à cause de la régularité et de la douce facilité du style. Les lecteurs en jugeront et continueront à faire sur ces morceaux des remarques, qui rentreront en général dans les observations déjà présentées. Ils n'adopteront pas sans doute complétement les éloges de Bird sur la fluidité de la cantilène à l'égard des nos 20 et 24. Dans le 21, la battée marquée de deux croix me semble devoir être portée à l'octave supérieure. Il me paraît bien difficile qu'un compositeur indien ait écrit tel que nous l'avons le mineur du n° 25, et si les jugements téméraires, comme disent les casuistes, n'étaient pas défendus, je soupçonnerais Bird d'y avoir mis du sien. Parmi les rechtahs cités, il s'en trouve plus d'un tiers en mode mineur.

J'aurais pu donner du n° 32 une *restitution*, mais pour qu'elle eût une certaine valeur, il eût fallu posséder sa notation indienne ; autrement je n'aurais fait, comme d'autres [3], que substituer mes propres idées à celles du compositeur, ce qui est toujours assez facile et d'ailleurs fort commode [4].

Je donne donc le n° 32 tel que Jones l'a publié, d'après le manuscrit de Soma, mais je pense que la mélodie n'en a pas été reproduite exactement. Tout lecteur en jugera comme moi en rapprochant la troisième mesure de celle qui la précède et de celle qui la suit :

[1] Bird, cité par Dalberg, p. xij.

[2] Là même.

[3] Fétis. *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, en tête de la *Biographie universelle des musiciens*. t. I, p. xlix.

[4] Voy. le deuxième *excursus*, où cet air est examiné avec étendue.

comment admettre ces deux sauts de triton et de septième inférieure, que leur gaucherie et leur mauvais effet rendent presque inexécutables; ils s'entonneraient aisément en faisant les sol ♮ à l'exception du dernier, qui monterait au la par semidiaton ; les quatre mesures suivantes offrent également une cantilène ridicule ; quant aux six dernières, elles marchent avec convenance et régularité.

Il est d'autant plus fâcheux de ne posséder pas une transcription correcte de cet air, qu'il est accompagné de paroles sanscrites, ce qui prouve son ancienneté. En voici la reproduction d'après la version anglaise de Jones :

« Le parfum de l'œillet aux belles couleurs est signalé par le souffle doux et frais du Malouga, l'arbre aux retraites fleuries fait entendre un léger murmure qui accompagne les airs du Cocila et se mêle au bourdonnement d'un nombreux essaim d'abeilles; de son côté, Héri (ô aimable amie!) danse au milieu de ses jeunes compagnes, en cette saison du printemps si pleine de délices, mais douloureuse quand elle est séparée de l'amour[1]. »

La petite phrase n° 33, fournie par le père Paulin[2], est, selon ce missionnaire, le commencement d'une hymne au soleil. Le n° 34, ainsi que plusieurs airs indiens, n'a pas de fin, le chanteur continuant toujours et faisant succéder ses couplets les uns aux autres, en remplissant les intervalles par des ritournelles. L'air suivant, appelé *jungle juppah*, me semble avoir quelque chose de l'agrément des vieux airs français. Les deux numéros 36 et 37 appartiennent au Bengale, on les

[1] JONES. *On the musical modes of the Hindous*, p. 208.
[2] Paolino da S. BARTOLOMEO. *Viaggio alle Indie*, p. 368.

distingue par leur originalité ; le rhythme du second est bien bizarre, et j'ai peine à croire que la notation en soit exacte.

Au reste, ces doutes peuvent s'étendre à plusieurs des pièces déjà citées : Bird, à qui l'on en doit le plus grand nombre, paraît s'être plus d'une fois trompé relativement au rhythme, parce qu'il connaissait mal celui des poésies de l'Inde [1]. Dans la plupart des mélodies que j'ai reproduites, on ne trouve rien qui ressemble à ces rhythmes dont la liste a été donnée plus haut [2] : tout y est accommodé à la manière européenne, et par conséquent plus ou moins altéré et inopportunément retouché.

Nous ignorons l'âge de toutes ces pièces, mais généralement parlant, elles doivent appartenir à l'époque moderne. Jones ne désespérait pas, il y a cinquante ans, de retrouver dans l'Inde des monuments fort anciens de l'art musical ; ses recherches n'eurent pas le fruit qu'il en attendait, mais elles pourraient de nouveau être tentées. Cet habile orientaliste, si réellement savant, et par cela même si avide de connaissances nouvelles, ayant remarqué en tête des poésies de Jayanéda le timbre de l'air sur lequel chacune était primitivement chantée, conçut l'espoir de découvrir ces antiques mélodies. A cet effet il s'adressa aux pandits [3] méridionaux, qui le renvoyèrent à ceux de l'ouest ; ceux-ci lui conseillèrent de s'adresser aux pandits du nord, lesquels déclarèrent ne point avoir cette ancienne musique, ajoutant que, si elle existait quelque part, ce ne pouvait être que dans les provinces

[1] Voy. ch. I, p. 407.
[2] Voy. ch. III, p. 453.
[3] Nom indien des savants ou interprètes.

méridionales, lieu de la naissance des principaux poëtes[1]. Cette coutume de se renvoyer de l'un des points cardinaux à l'autre est fort ordinaire chez les savants de l'Inde moderne. Jones soupçonne aussi qu'il doit s'être conservé de la musique fort ancienne, au moins en partie, dans les poésies pastorales de Mathura, où sont célébrés les amours de l'Apollon indien; il désire enfin que l'on retrouve une copie du Gitavinda, contenant les airs en musique antérieurs au temps de Kalidasy[2]. On croit encore qu'il existe des exemplaires des Vedas, dans lesquels les *mantras* ou prières sont accompagnées d'une notation[3].

Dans les antiques pièces que recherchait le célèbre orientaliste se retrouverait sans doute l'ancien système du pays et un emploi plus caractérisé des genres chromatique et enharmonique, si tant est que les tiers ou quarts de ton aient jamais été exécutés autrement que de la manière indiquée plus haut[4]. Du reste, l'échelle de la vina indique, à quelques égards, comment pouvaient être conçues les mélodies écrites dans ce système.

Les chevalets étant dans la disposition ordinaire de l'instrument, distribués pour obtenir des semi-diatons, il en résulte 1° que l'on peut construire des séries chromatiques; dans tous les airs qui nous ont passé sous les yeux, nous n'avons rien trouvé en ce genre; 2° que, si l'emploi des tiers et quarts de diaton a existé autrement que je l'ai exposé, ce n'a jamais été d'une manière complète, soit par rapport à toute l'é-

[1] Jones. *On the mus. mod. of the Hind.*, p. 205.
[2] Jones. *On the mus. mod. of the Hind.*, p. 207.
[3] Wilson. *Théâtre indien*, trad. en français par Langlois; à la table, t. II, p. 469.
[4] Au ch. III, § 5, p. 460 et suiv.

chelle, soit à l'égard d'un seul de ses degrés; c'est-à-dire que les compositeurs ont bien pu introduire un intervalle de tiers ou de quart entre une note et une autre; mais l'opération n'a pu se faire que par la suppression d'un degré chromatique : par exemple, si du ré au mi de la vina, au lieu d'employer le ré ♯ qui en pratique équivaut à ré $\frac{1}{2}$, on veut se servir de ré $\frac{1}{4}$ ou ré $\frac{3}{4}$, il faudra que le chevalet portant le ré ♯ soit avancé ou reculé d'un quart de l'espace qui divise ré de mi, et de même à l'égard des autres intervalles. Pour former les séries perpétuelles de quarts ou tiers de diaton, il faudrait opérer un rapprochement général des chevalets, ce qui rétrécirait étrangement tout le système, ou bien placer des chevalets intercalaires, ce qui paraît n'avoir jamais été pratiqué.

Les auteurs indiens eux-mêmes admettent que les tiers et quarts de ton ne sauraient être entendus séparément et distinctement sur la vina, et ils se bornent à les marquer sur les échelles modales pour les rendre perceptibles. On a vu plus haut [1] que la gamme primordiale était au fond semblable à la nôtre, non pas d'une manière rigoureuse, mais telle que dans la pratique, et pour une oreille vulgaire, elle n'offre pas de différence sensible et ne change rien au résultat général.

C'est ce qui explique comment, dans la reproduction des airs indiens par les auteurs imbus des habitudes européennes, nous ne trouvons aucun de ces traits, qui, d'après les principes énoncés dans les ouvrages indigènes, formeraient le véritable caractère des compositions, et que peut être l'on ne rencontre véritablement que dans les airs antiques; or, en supposant que

[1] Voy. ch. III, p. 438 et suiv.

ceux-ci se découvrent dans quelque manuscrit, il se pourra fort bien que la traduction en caractères modernes, même en la supposant exacte, ne présente rien de bien nouveau pour nous, car, inévitablement, une foule de circonstances et peut-être des plus importantes, étaient abandonnées à la tradition et négligées dans l'écriture, par suite de l'imperfection de la sémiographie.

Quoi qu'il en soit, dans tout ce que nous connaissons de musique indienne, nous ne rencontrons ni le genre chromatique, ni le genre enharmonique, ni les airs pris dans des gammes défectives, ni les notes accidentellement altérées, rien, en un mot, qui diffère sensiblement des formes européennes à l'égard de la tonalité.

En ce qui concerne le rhythme, la dissemblance ne se fait pas sentir davantage. Cependant on doit se rappeler que, d'après les principes de la musique indienne, le rhythme poétique sert de régulateur au rhythme musical, qui doit suivre constamment les variations du premier. Cette particularité, qui existait pour les langues de la Grèce et de Rome, se retrouve dans tout l'Orient; elle est sans doute la plus naturelle, mais là doit s'arrêter l'éloge; les folies débitées à ce sujet n'ont prouvé que l'ignorance musicale des littérateurs qui traitaient la question [1]; j'aurai occasion d'y revenir.

Quant à-présent, bornons-nous à regretter que l'effet du rhythme indien n'ait pu être apprécié par des musiciens, proprement dits doués d'une grande habitude d'oreille. Peut-être, pour porter un jugement tout

[1] Voy. particulièrement Isaac Vossius. *De poematum cantu et viribus rhythmi.* Oxford, 1673, in-8.

à fait compétent sur une telle matière, devraient-ils y joindre une connaissance au moins élémentaire de l'antique langue parlée dans les Indes, source féconde qui a donné naissance à tous les idiômes usités aujourd'hui dans cette vaste contrée.

Le sanscrit est, comme je l'ai déjà dit[1], renommé pour sa richesse et son harmonie. Il paraît que les poëtes du pays qui ont écrit cette belle langue, et ceux qui cultivent les dialectes qui s'en rapprochent le plus, poussent l'amour de la douceur et de la sonorité dans la prononciation, jusqu'à bannir de leurs vers certaines lettres inharmonieuses, ou du moins ne les emploient jamais pour commencer une chanson ou poésie quelconque. Ce sont les lettres correspondantes aux sons *ha, kscha, gha, na, dha, ra, kha, bha,* de notre alphabet[2].

Les poëtes écartent en outre tous les mots de trois syllabes formant l'un des pieds que, dans l'ancienne prosodie, l'on nommait 1° *amphibraque*, composé d'une longue entre deux brèves, comme en latin *amare* et en sanscrit *malînu;* 2° *anapeste*, de deux brèves et une longue, *genium lalitâ;* 3° *amphimacre*, une brève entre deux longues, *musice mohanî;* 4° *antibacchius*, deux longues et une brève, *cantare pâtâlu.*

Les Indiens ont des vers de douze, quatorze, quinze et même dix-huit syllabes, ils ont aussi des vers *léonins*, rimant à la fin et au commencement[3]. Il est aisé de comprendre que les plus longs ne doivent pas ici être les meilleurs, puisqu'ils finissent par ne plus sonner à l'oreille que comme de la prose. Du reste l'on a vu[4]

[1] Voyez plus haut, p. 467.
[2] Voyez Willard, p. 111.
[3] Paolino da S. Bartolomeo. *Viag. all Ind. or.*, p. 319.
[4] Voy. ch. III, § 3, p. 450.

que dans les Indes la prose cadencée se met aussi en musique; mais, là comme partout, il n'est pas douteux que les vers d'un petit nombre de syllabes soient les plus avantageux.

L'attention peut se porter tout entière sur la combinaison plus ou moins heureuse des paroles avec la cantilène, car on a vu que les Indiens ne possèdent aucune connaissance en harmonie, et semblent même n'en avoir jamais eu l'idée. Quoique la composition du tampoura et de la vina offre[1] le rapprochement des propriétés élémentaires du corps sonore, le musicien Bird, pendant un long séjour fait dans le pays, n'a entendu en aucun endroit l'apparence d'une quinte ou d'une tierce frappées simultanément[2]. La seule harmonie en usage est l'accompagnement d'une tenue pratiquable sur les trois sortes d'instruments. Cette manière d'accompagner les mélodies, à laquelle les percussions du tambour ou des instruments analogues ont donné naissance, marque toujours l'enfance musicale des peuples. Hors de là, toute réunion de voix et d'instruments ne produit d'autre harmonie que l'octave ou l'unisson, et, au dire de Willard, les airs indiens n'en sauraient souvent supporter d'autre. Une telle opinion, émise par un écrivain qui paraît bien informé[3], ferait croire qu'il existe beaucoup de pièces d'une nature assez différente de celles qui ont passé sous nos yeux, car il est peu de cas où celles-ci ne puissent être revêtues d'une harmonie, sinon fort élégante, au moins correcte et convenable.

Les Indiens ne suppléent point à l'absence de l'har-

[1] Voy. ch. IV, § 3 et 4, p. 470 et 480.
[2] Bird. Cité par Dalberg, p. XII.
[3] Willard. *A treatise on the music of Hindoostan*, p. 41.

monie par la force, le développement, la richesse des mélodies; ils s'inquiètent même peu de l'originalité, ainsi que nous l'avons reconnu; la brièveté de leurs airs finit par rendre insipide les reproductions immédiates d'un membre de phrase dont en une foule d'autres cas l'effet a tant de charmes; d'ailleurs point de modulations, si ce n'est parfois une apparence de passage à la quinte ou à la quarte du ton ou bien le changement de l'échelle du majeur au mineur.

Qu'importe donc alors d'appeler la musique *l'expression naturelle des passions fortes*[1] et de prétendre même sacrifier à cette expression, d'ailleurs tout idéale, la grâce et la fluidité de la mélodie, si le système de composition arrête le musicien, l'enchaîne, ne lui laisse la liberté d'aucun mouvement. Même en faisant abstraction de la nécessité de puiser les idées dans des mélodies anciennes, les petits rondeaux des Indiens, leurs phrases écourtées, leus chants emprisonnés dans une tonalité toujours uniforme suffiraient-ils pour ces fortes images peintes par leurs poëtes avec de si vives couleurs? Comment exprimeraient-ils en musique des idées telles par exemple que ce tableau de la fin du monde :

Des signes destructeurs ont parcouru l'espace,
Un vertige soudain saisit les éléments;
Du monde un voile épais enveloppe la face,
Et le monstre divin[2], sur qui pèse la masse
De ses antiques fondements,
Commence à l'agiter par de longs tremblements.

. . . .

Les astres, brisant leurs orbites,
Se choquent dans l'immensité;

[1] Jones. *Second anniversary discourse before the asiatic society of Calcutta*, dans le tome III des *Asiatic researches*, p. 17.

[2] La tortue; voy. ch. II, p. 414.

La mer, tel qu'un tigre irrité,
S'élance et franchit ses limites ;
Prête à les dévorer, la mer, en rugissant,
Aux derniers fils de l'homme ouvre une horrible tombe ;
Sur ses flots révoltés le ciel en feu descend,
S'écroule et tombe.

. . . .

Des célestes jardins ils franchiront le seuil[1], etc.

Évidemment les formes étroites de la musique indienne ne sauraient la mettre au niveau d'une pareille poésie, ce qui aurait suppléé jusqu'à un certain point à l'absence de l'harmonie, savoir, l'ampleur et la gravité du style, elle ne le connaît pas. Aussi dans leurs pièces religieuses les Indiens se bornent-ils habituellement à célébrer le bonheur et les jouissances d'une vie sans cesse occupée par l'amour et ses enivrantes, inépuisables et indescriptibles voluptés.

Quand on donne une semblable idée du bonheur parmi les habitants des régions célestes, on ne saurait manquer sur la terre des chansons amoureuses ; aussi sont elles dans l'Inde les plus fréquentes et les plus agréables. On les partage en sept catégories : 1° invocations et prières pour rendre l'amour propice ; 2° lamentations sur l'absence de l'objet aimé ; 3° imprécations contre les rivaux, jalousie ; 4° complaintes sur la vigilance d'une mère ou le tintement du *payel*[2], 5° inquiétude et inventions pour tromper une mère ou une belle-sœur[3] qui mettent des obstacles aux projets amoureux ; 6° invocations et appels à l'amitié pour être secondé dans ses desseins ; 7° rendez-vous favorisé et

[1] Casimir Delavigne. *Le Paria*, chœur du quatrième acte.

[2] Petit grelot composé de cercles d'argent ; voy. le chapitre suivant.

[3] C'est-à-dire l'autre femme d'un même mari ; la polygamie étant autorisée par les lois indiennes, toutes ses femmes se traitent entre elles de *belle-sœur*.

exhortations à la persévérance[1]. Il est à remarquer que dans les paroles de toutes ces pièces, il n'est jamais question de vierges ou de virginité; dans l'Inde, en effet, les femmes sont mariées si jeunes qu'elles ne comprennent vraiment l'amour qu'après plusieurs années d'union[2].

Un vaste champ reste d'ailleurs ouvert aux poëtes érotiques et aux musiciens qui s'unissent à eux; les Européens qui ont séjourné dans le pays vantent la connexité de l'une et de l'autre; c'est cette parfaite union, disent-ils, qui rend croyable le pouvoir extraordinaire de la musique sur le cœur humain[3] dans l'Inde comme dans le monde entier.

Mais pour bien comprendre un air particulier à telle ou telle localité, et se rendre compte de toutes ses beautés, il faut, a dit un virtuose justement célèbre[4], que l'imagination vous transporte là où il est né. On doit donc se placer dans l'Inde des âges auxquels les airs font souvent allusion. Que l'on se rappelle tous ces chefs indépendants les uns des autres, ces villes et villages sans aucune communication, séparés les uns des autres par d'immenses montagnes, par des forêts inaccessibles; la navigation sur les fleuves n'était pas alors plus praticable que les voyages par terre; la moindre excursion devenait périlleuse en raison des brigands qui infestaient le pays dont la topographie était si mal connue, que le voyageur courait à chaque instant des risques de tous genres; à peine osait-on se rendre d'un village à l'autre, et dans ce cas on ne par-

[1] WILLARD. *A treatise*, etc., p. 102.
[2] WILLARD. Là même.
[3] WILLARD, p. 95.
[4] VIOTTI. *Note sur le Ranz des vaches*, citée dans l'*Encyclopédie méthodique*; *Musique*, art. *Ranz*.

tait pas sans voir couler les larmes de ses amis et entendre leurs vœux et prières pour un heureux retour.

Ces temps que la civilisation moderne a profondément changés, même dans les Indes, étaient merveilleusement poétiques; chaque endroit ayant ses traditions, avait aussi ses héros, ses poëtes, ses musiciens : c'est en tenant compte de telles considérations qu'il faut juger les chansons indiennes, qui, sans cela, semblent à l'Européen ou inintelligibles, ou bizarres, ou insipides.

On ne doit pas non plus les perdre de vue si l'on veut s'expliquer comment l'imagination si abondamment féconde des Indiens s'est imposé un système musical complétement en opposition avec le besoin d'épancher ses pensées en leur donnant un libre cours. En prescrivant aux compositeurs de reproduire sans cesse ces mélodies anciennes, et de n'y introduire que des modifications accidentelles, on a voulu garder intacts d'anciens souvenirs : on voyait les anciennes poésies prendre une forme nouvelle tout en conservant le fond primitif et l'idée mère; on voulut qu'il en fût de même pour la musique; on varia, on mélangea les mélodies originelles de même que, pour composer un mets nouveau, l'on réunit plusieurs ingrédients parmi lesquels un seul suffit pour constituer une saveur jusqu'alors inconnue. L'erreur vint de ce qu'on ne considéra pas que les mélodies anciennes n'étaient point à l'état d'éléments, en sorte qu'au lieu d'un plat nouveau, l'on n'eut que plusieurs mets différents sur un même plat.

Nous avons été plus sages : nous mélangeons entre elles les notes de l'échelle, et des successions qui en résultent, nous formons un nombre infini de phrases

fort variées, fort différentes les unes des autres ; les Indiens appliquent le même système à des séries de tons préfixées. Or, une série de trois ou quatre tons étant moins fugitive et se fixant mieux dans l'esprit qu'un ton unique, la formule se reconnaît plus aisément ; mais, comme d'un autre côté ces phrasettes à reproduire peuvent être d'étendue et de rhythme fort différents, comme aussi l'habitude de considérer les airs par rapport à l'omission de telle ou telle note, amène encore des chances d'une autre espèce, il résulte de ceci et de beaucoup d'autres circonstances secondaires, que des airs ainsi traités peuvent très-bien paraître tout à fait nouveaux, surtout à des peuples aussi peu habitués que les Indiens à faire l'analyse de leurs sensations.

Et au fond, en examinant bien des airs modernes de notre Europe, n'en trouverait-on pas beaucoup qui seraient de véritables pastiches formés de la réunion de *membres rapportés*[1] ? Cela voudrait-il dire que les compositions fussent absolument dépourvues d'invention ? Point. Les pensées et les formules tout à fait neuves sont trop rares en musique comme dans le reste pour que, durant le cours de la vie, l'on en trouve un grand nombre. La même chose se reproduit des milliers de fois, et peut être toujours bien reçue, si l'ensemble ou les détails, la conception, la disposition, l'exécution, offrent un attrait, un charme quelconque. Le propre du génie n'est pas de produire sans cesse du nouveau, il n'y pourrait suffire, c'est d'imprimer à chacune de ses productions un cachet particulier qui lui donne droit de possession. Le goût d'ailleurs, à défaut du génie, vient exercer ses fonctions délicates et

[1] HORACE. *Art poétique*, v. 3.

s'approprier doucement ce qu'il trouve à sa convenance.

Il ne faut donc pas s'exagérer la faiblesse d'ailleurs trop réelle des ressources de la musique indienne ; les formules convenues se présentent à l'esprit du compositeur comme chez nous les simples notes ; il en forme un tout agréable ; seulement il a procédé dans la construction de la mélodie par mesures ou parties de mesures. D'ailleurs, sans doute, s'il se présente une tournure avantageuse, il ne la rejette pas, malgré son absence dans le répertoire antérieur, il la risque, et, une fois acceptée, elle entre désormais dans les élaborations futures de la matière mélodique.

Il y a même des mélodies appelées *dhours*, où l'on ne cherche point à se conformer strictement à la règle établie d'emprunter aux rags et raginies les éléments de l'air que l'on compose [1].

Au surplus, après un examen attentif que chacun peut renouveler en parcourant les planches-musique du livre second, je ne trouve, entre ces airs rapprochés l'un de l'autre, guère plus de ressemblance que n'en aurait par exemple une collection de romances françaises de notre temps. Nous ne remarquons pas assez combien d'artifices dans la musique moderne viennent dissimuler la stérilité et l'uniformité des mélodies. Cette habileté à cacher nos emprunts et nos redondances fait essentiellement partie de notre éducation musicale, et, dans l'état des choses, elle en est même la partie la plus utile ; les compositeurs indiens n'apprennent rien de semblable ; regardant, comme des êtres inspirés ceux qui les ont précédés dans la carrière, ils renoncent tout d'abord à s'élever à de pa-

[1] WILLARD, *A treatise on the mus. of Hind.*, p. 110.

reilles hauteurs, et, contents de trouver sans peine des idées toutes préparées, ils se bornent à virer en tous sens ces éléments qui se modifient selon l'aspect où ils s'aperçoivent, selon les accessoires dont ils sont ornés et la compagnie où ils se trouvent. La musique indienne ressemble à ces agréables joujoux d'optique appelés *kaléidoscopes :* quelques matières brillantes et de couleurs diverses présentées au jour produisent, par l'effet du prisme, un nombre infini de combinaisons sans cesse renouvelées qui excitent la bruyante admiration de l'enfance, tandis que l'âge mûr y aperçoit une image des révolutions de la vie dont les vicissitudes naissent si souvent des combinaisons et des associations les moins prévues, et où, plus fréquemment encore, les mêmes choses semblent nouvelles, en raison du point de vue de l'observateur.

CHAPITRE VI.

Exercice de la musique chez les Indiens.

On se rappelle que l'invention et le développement de la musique sont attribués dans l'Inde aux divinités les plus respectées et à Brahma lui-même [1].

On se souvient aussi que Hanoumann, tenant un instrument à cordes, et Crichna, un instrument à vent, président à l'harmonie des astres, des mois, des saisons et des sphères qui se meuvent musicalement autour du soleil. Des génies de l'un et de l'autre sexe donnent à la musique son caractère et son essence, ils

[1] Jones. *On the mus. mod. of the Hind.*, au commencement.

sont la musique elle-même, étendant leur bienfaisante protection et leur active surveillance sur les temps, les lunaisons, les semaines, et jusque sur les heures du jour et de la nuit [1]. La divinité, personnifiée dans la musique, est donc sans cesse présente aux moindres actes de la vie physique et morale.

Les musiciens ont à invoquer des dieux plus spéciaux tels que Tamboura [2] qui porte, comme on le voit, le nom d'un des plus antiques instruments du pays, et Kinara [3], dont on ne peut s'empêcher de rapprocher le nom de celui du kin des Chinois, du kinnor des hébreux, du kinnyre des Grecs, etc.; ce dernier dieu, chose étrange, a une tête de cheval! D'ailleurs toute la cour céleste est remplie de danseuses-musiciennes appelées *Apsaras* [4], et de musiciens célestes dont l'harmonie enchanteresse est représentée sur la terre par l'union volontaire de deux jeunes amants que l'amour seul a conjoints [5]. Ces musiciens figurent au nombre des premiers êtres sortis des mains du Créateur [6]. Les prières qu'ils chantent sont contenues dans l'un des *védas* ou livres sacrés, source de toute science divine et humaine.

Si les Indiens ont un dieu des richesses, ce n'est que pour le représenter au milieu de sa cour formée des divinités secondaires et des saints mounis ou hommes pieux de toutes les époques; son séjour est sur une montagne appelée Kelafa, dans la ville d'Alakâ dont l'imagination indienne s'est épuisée à peindre la

1 Creuzer et Guigniaut. *Religions de l'antiquité*, t. I, p. 262.
2 Wilson, *Théâtre indien*. t. II, p. 464 de la trad. française.
3 Wilson, t. II, p. 428.
Voy. plus loin, ch. VII.
5 *Lois de Manou*, traduites par Jones, liv. III, v. 32.
6 *Lois de Manou*, liv. I, w. 37, 50.

magnificence. Ce n'est pas seulement l'or et les pierreries qui brillent de toute part : les fleurs de toutes saisons y sont toujours épanouies ; à tous les arbres pendent sans cesse des fruits délicieux, un vent pur rafraîchit l'air, et, en présence du dieu, chantent et dansent les apsaras qui célèbrent continuellement ses perfections divines[1].

D'ailleurs les anciens airs ne sont-ils pas tous d'origine céleste? N'est-ce pas Mahadeva qui inventa les cinq premiers rags sortis chacun d'une de ses cinq têtes? le sixième n'appartient-il pas à sa femme Parvutie? Les trente raghinies ne sont-ils pas dus à Brahma lui-même[2]? L'instrument le plus précieux du pays n'a-t-il pas été découvert par Naréda[3]?

On conçoit dès lors que la musique fasse chez les Indiens partie de toutes les cérémonies religieuses ; ce n'est plus seulement par la sculpture et la peinture qu'ils représentent les aventures de Wischnou incarné dans la personne de Rama ; elles sont encore mises en action dans des représentations scéniques qui se donnent aux fêtes du dieu et s'exécutent au milieu des chœurs de danse et au bruit des instruments guerriers[4].

Les fêtes religieuses de tout genre sont embellies par les charmes de la musique, et dans ce cas, le chant accompagné d'instruments bruyants est ordinairement en usage, surtout pour les processions. Ainsi lorsque l'on promène les vaches sacrées et que les brahmines les montrent au public en grande cérémonie, fête qui

[1] Wilson: *Théâtre indien*, t. II, p. 427.
[2] Ouseley. *Oriental collections*, t. II, p. 73.
[3] Voy. ch. II, p. 414.
[4] Paolino da S. Bartolomeo. *Viaggio alle Indie orientali*. Roma, 1796. p. 335 — Guigniaut, p. 293. — Voyez plus loin.

paraît avoir un grand rapport avec celle des prêtres égyptiens en l'honneur du bœuf ou pour mieux dire du taureau Apis ; la musique se compose de tambours, de trompettes et de cymbales battues avec des baguettes de fer, et s'unissant aux voix nombreuses des ministres de Brahma [1].

J'indiquerai dans un instant les instruments dont ils accompagnent les admirables hymnes et autres pièces contenues dans les védas ou dans les pouranas; plusieurs morceaux de ce genre sont du caractère le plus pur et le plus sublime, comme on en jugera par le passage suivant tiré d'un hymne au soleil :

« Divin soleil, source de lumière et de joie, nous venons t'offrir des louanges nouvelles. Écoute nos prières, approche de cette âme qui a soif de toi, qui te cherche comme l'homme exalté d'amour cherche la femme qui doit le rendre heureux.

« Puisse ce divin soleil qui contemple et pénètre tous les mondes nous accorder sa protection.

« Oh méditons, méditons sur la lumière adorable du divin régulateur ! Puisse-t-il guider notre entendement ! Affamés du pain de vie, nous implorons les dons de ce resplendissant soleil qui doit être adoré avec une ardente piété. Hommes vénérables, guidés par l'intelligence, saluez ce divin soleil dans les oblations et les louanges [2]. »

Si la musique de ce beau cantique est digne des paroles, elle doit assurément produire l'effet le plus merveilleux.

Les hymnes de l'Inde n'ont pas toujours un aussi beau caractère, et leur objet n'est pas si élevé : plu-

[1] Voy. PAOLINO DA S. BARTOLOMEO, p. 49.
[2] *Vedas*, dans CREUZER et GUIGNIAUT, t. I, p. 600.

sieurs sont des espèces de chansons qui célèbrent les aventures de leurs dieux, et quelques-unes ne sont autre chose que de joyeuses invocations accompagnées d'un sens moral ou allégorique. Telles sont, par exemple, celles qui se chantent à la fête de schiverâtri ou *nuit de schiva*, correspondant aux phallophories de l'Égypte.

Après différentes ablutions, l'on fait des processions dans lesquelles on porte des phallus en dansant et en chantant; ceux qui, dans les poésies usitées en cette occasion, n'ont vu que des chansons obscènes[1], n'en ont saisi ni le sens ni la portée. On a expliqué mystiquement certains passages de livres canoniques des Juifs et des Chrétiens dans lesquels le sens allégorique est assurément bien moins sensible[2].

Les fêtes de Crischna sont fort nombreuses; celle qui a lieu à la fin d'octobre dure trois jours, ou pour mieux dire, trois nuits de suite. Elle consiste en danses, chants et jeux de tout genre, accompagnés de feux de joie et d'illuminations magnifiques[3]. Cette fête est destinée à rappeler le dieu élevé au milieu des bergères avec lesquelles il formait des danses dont on veut perpétuer le souvenir; on les appelle *râfas;* des jeunes gens habillés en bergers et en bergères les exécutent en chantant des airs analogues à la circonstance[4]. C'est encore au même dieu qu'est consacrée la plus grande partie de la fête du printemps appelée *vasantaki yatra* dans laquelle on suppose que les dieux descendent du ciel pour être témoins des plaisirs des

1 Paolino, p. 318.
2 Voy. plusieurs versets du *Cantique des Cantiques.*
3 Voy. Wilson. *Théâtre indien,* t. II, p. 411.
4 Wilson. *Théâtre indien,* t. II, p. 422.

hommes et du renouvellement de la nature[1] : il ne faut pas demander s'il est toujours question de danses et de chants à une fête dont l'objet principal est de célébrer le dieu de la musique et de l'amour.

Toute pagode un peu notable tient à son service une troupe plus ou moins considérable de jeunes filles, mais qui d'ordinaire ne sont pas moins de huit[2]. Leurs fonctions officielles consistent à chanter et danser deux fois le jour, le matin et le soir, dans l'intérieur du temple, et à figurer dans les cérémonies publiques. Elles sont élevées dans des écoles spéciales. Je parlerai plus tard[3] de ces *dévadhasi*, c'est-à-dire épouses des dieux que nous appelons bayadères. Non-seulement danseuses, mais cantatrices, elles consacrent à l'acquisition des talents qui les font admirer beaucoup de temps, d'étude et de fatigue[4]. Il existe pour leur instruction des livres spéciaux fort étendus et fort nombreux[5].

Les instruments employés pour accompagner le chant des hymnes et les danses religieuses sont le magassaran, le carna, l'otou, le pilocangel, le tourti, le tal et divers tambours[6]. Le bouri, le combou, le toularé, le naguar et le dhole ne servent que pour convoquer le peuple et lui rappeler les heures de prière[7].

L'annonce de l'ordre établi chaque année dans le calendrier, les époques des fêtes et les jours bons ou

[1] Wilson, t. II. p. 467.
[2] Du Bois. *Mœurs, institutions et cérémonies des peuples de l'Inde*, t. II, p. 354.
[3] Voyez le chapitre suivant.
[4] Papi. *Lettere sulle Indie orientali*, t. II, p. 42.
[5] Niecamp. *Mission danoise*, t. I, p. 133.
[6] Sonnerat. *Voyage aux Indes*, t. I, p. 102. — Sur tous ces instruments voy. le ch. IV, § 8 et suiv., p. 490.
[7] Sonnerat, p. 101.

mauvais sont proclamés le premier jour de l'an au milieu des chants, des danses et des instruments par les brahmes chargés de ce soin [1].

Lors de l'ordination de ceux-ci, la musique joue toujours un rôle considérable [2], Cette pratique et diverses autres, nécessitent dans les riches pagoles un grand nombre de musiciens.

La plupart de ceux qui sont attachés au service des temples sont fils de ces *épouses des dieux* qui, en attendant qu'elles cohabitent avec leurs divins époux accordent toutes faveurs aux ministres de ceux-ci. Instruits dès l'enfance dans l'art qu'ils doivent exercer, ils reçoivent de la pagode un traitement fixe et sont tenus d'assister au service deux fois le jour ainsi que les dévadhasi; leur présence aux fêtes et processions est également obligatoire. Il leur est permis d'ailleurs d'aller exercer leur talent chez les particuliers qui les appellent pour quelque réjouissance domestique.

Pendant les heures de l'office divin, les musiciens forment deux groupes, et les danseuses-cantatrices, un troisième; chaque groupe exécute séparément et alternativement; souvent dans les hymnes, la voix des brahmes et celle des assistants dévots se joignent à celle des chantres. Les fidèles forment aussi parfois des chœurs séparés [3].

Tout ce qui concerne la musique et la danse est conduit par un maître de chapelle dont le portrait a été tracé en ces termes : « Le *natouza* ou chef d'or-

[1] L'abbé J. A. Du Bois. *Mœurs, coutumes et cérémonies des peuples de l'Inde*, t. I, p. 183.
[2] Du Bois, t. I, p. 223.
[3] Du Bois, t. II, p. 358.

chestre est vraiment le plus remarquable de tous ces musiciens. Pour battre la mesure, il frappe avec les doigts sur les deux côtés d'un tambour étroit : en s'acquittant de cette fonction, sa tête, ses épaules, ses bras, ses cuisses, enfin toutes les parties de son corps exécutent des mouvements successifs ; et il pousse en même temps des sons inarticulés, animant ainsi les musiciens de la voix et du geste. On dirait parfois qu'il est agité de violentes convulsions[1]. » Est-ce une caricature que l'on a prétendu faire? ce portrait en plusieurs de ses parties du moins, ne serait-il pas applicable à plus d'un maître européen qui pourtant n'a pas dans ses attributions l'emploi d'*animer* des danseuses?

Outre le service quotidien, les brahmes comptent en général dix-huit fêtes obligatoires dont quelques-unes durent plusieurs jours[2] et qui se célèbrent toutes avec une grande pompe, Dans ces solennités, non contents de leurs musiciens ordinaires, ils louent des chanteurs et instrumentistes externes pour en accroître la magnificence[3]; car la musique figure toujours au premier rang dans les fêtes et processions[4]. Il paraît qu'à l'égard des musiciens étrangers, ils ne se font aucun scrupule de les prendre dans toutes les religions et souvent même de les forcer à remplir cet office. Les chrétiens du pays, anciens ou nouveaux convertis, furent plus d'une fois employés de la sorte, et ce fut même un grand sujet de querelles au commencement du siècle passé. En cette occasion comme en tant d'autres, les jésuites, et le père Lainez en parti-

[1] Du Bois. Là même.
[2] Du Bois, t. II, p. 327.
[3] Lainez. *Defensio indicarum missionum*, p. 158.
[4] Niecamp. *Mission danoise*, t. I, p. 147.

culier, avaient fait preuve d'esprit et de bon sens en tolérant la présence de ces musiciens dans les temples d'un autre culte. On devait, disaient-ils, considérer que l'ordre des magistrats et la force supérieure rendait en pareille circonstance leur service obligatoire; leur pensée, en ce cas, n'était point à ce qu'ils faisaient; souvent d'ailleurs on avait usé à leur égard d'une violence qui devait être jugée à leur avantage; les lois relatives à l'art qu'ils exerçaient les obligeaient à obéir[1]. Le cardinal de Tournon n'en jugeait pas ainsi : c'était là, selon lui, un abus détestable, ceux qui le souffraient auraient un compte terrible à rendre à Dieu; c'était mêler le culte du démon à celui de Jésus-Christ[2], etc. Tout le verbiage du commissaire apostolique se terminait par une sentence d'excommunication *latæ sententiæ* contre ceux des chrétiens qui contribueraient en quelque manière que ce fût au culte de Bélial.

La sévérité inopportune de ce décret n'a pas empêché certains évêques catholiques de l'Inde de faire venir à leurs frais des troupes de danseuses du pays pour exécuter leurs exercices devant la porte des églises aux jours de fête, afin d'augmenter ainsi le concours du peuple et de rendre la solennité plus brillante et plus fructueuse[3].

Au reste il paraît que la pompe des fêtes indiennes est telle, et a pour les habitants du pays des appâts si séduisants que la crainte de n'y plus participer les a souvent retenus dans le culte de leurs pères en les faisant résister aux exhortations des missionnaires chré-

[1] LAINEZ, p. 345, 348, dans TOURNON.
[2] LUCINO. *Esame e difesa del decreto pubblicato da monsignor Carlo Tommaso di Tournon*. Roma, 1728, in-4°, p. 340.
[3] PAPI. *Lettere sulle Indie orientali*. Lucca, 1829, p. 82.

tiens [1]. Les catholiques agissaient donc dans d'excellentes intentions quand ils faisaient, aux jours de fêtes, représenter des actions dramatiques dans les églises et autres lieux d'assemblées religieuses [2]; d'ailleurs les prières pour les morts, la satisfaction des bonnes œuvres, les austérités et les pénitences offrant de grands points de conformité entre les croyances de l'église romaine et celles du pays [3], ils pouvaient avec raison tirer parti de cette similitude pour attirer le peuple à leur croyance.

D'après ce qui vient d'être dit des fêtes religieuses, on peut juger que le culte des brahmines est fort dispendieux, mais la dévotion des peuples a pris soin d'y subvenir. Dans plusieurs districts, les pagodes touchent la dîme des récoltes de toute espèce. Ailleurs les temples possèdent des terres considérables exemptes de tout impôt [4]. Et puis les prêtres ne reçoivent-ils pas chaque moment de riches offrandes? Ces *dieux de la terre*, comme ils s'intitulent, autorisés qu'ils y sont par la crédulité du vulgaire, ne jouissent-ils pas d'un casuel immense?

La musique et la danse paraissent avoir d'abord été appliquées uniquement au culte divin, mais dès une très-haute antiquité, ces arts ont aussi servi à augmenter les pompes de la cour des rois indiens, Jadis ils ne sortaient jamais en public sans être précédés de tambours et autres instruments [5] qui annonçaient au peuple leur présence.

[1] NIECAMP. *Hist. de la mission danoise dans les Indes orient.*, t. I, p. 199.

[2] NIECAMP, p. 227.

[3] NIECAMP. Là même. On est libre de se souvenir que l'auteur est protestant.

[4] DU BOIS, t. II, p. 361.

[5] STRABON. *Géographie*, liv. XV. — SOUDRAKA. *Le Chariot de terre*, acte II, p. 37 de la trad. française.

C'est aussi un usage fort ancien de proclamer la sentence des criminels par le son du tambour[1].

Dans ces derniers temps, on avait encore, chez les princes mogols, l'usage d'une chasse fort singulière dont on s'est servi pour prouver la puissance de la musique sur les animaux. « Cette chasse, dit l'auteur de la relation que je ne fais qu'abréger, se fait par politique pour occuper pendant l'hiver des armées considérables. Trois ou quatre cents veneurs à cheval font d'abord retentir les sons du cor, ou, pour mieux dire, de la corne ou cornet (sans doute la figure 23 de la planche XIV bis); on dispose toute l'armée, dans une circonférence de vingt à trente lieues; personne ne doit, sous peine de mort, tuer aucun animal dans l'enceinte de la chasse faite seulement au son des voix, des instruments militaires, des trompettes de quinze pieds de longueur appelées *kerrena*[2], lesquelles font un bruit très-éclatant, et des trompettes ordinaires, des tymbales, des cymbales, des tambours, des fifres, des hautbois, et de quantité d'autres instruments dont nous n'avons pas l'usage; ce sont les seules armes dont il est permis de se servir dans cette surprenante chasse; les animaux, étonnés par un tel bruit, se laissent conduire dans le centre, quoiqu'il s'y trouve des lions, des léopards, des tigres, des panthères, des ours, des cerfs, des biches, des sangliers, et généralement toutes sortes d'animaux dont les plus faibles sont souvent dévorés par les plus féroces dans les commencements de leur jonction. Pendant les trois mois que dure cette chasse, les cris et les huées que font les soldats de cette grande armée ne sont pas

[1] SOUDRAKA. *Le Chariot*, acte X, p. 171.
[2] Voy. ch. IV, § 9, p. 492.

moins étranges que le son des instruments dont on joue la nuit et le jour, de sorte que, la circonférence de la chasse diminuant à mesure de la marche, il se trouve à la fin deux ou trois mille animaux resserrés dans le centre et devenus aussi doux que des moutons. Le roi et les officiers vont combattre ces animaux le sabre à la main, toujours au bruit des chants et des fanfares. On en tue la moitié pour un festin qui dure trois jours, et auquel l'armée entière prend part; le reste est mis en liberté et retourne peupler les forêts et les cavernes[1]. »

Si la musique a quelquefois adouci les animaux, elle a plus facilement encore exercé sur les humains sa douce influence; on le reconnaît dans l'usage antique et respectable de versifier les lois principales du pays et de les chanter devant les temples, usage qui subsiste encore aujourd'hui parmi les brahmines; l'objet de ces lois-chansons est surtout d'inspirer au peuple l'amour de la religion et de la patrie[2]. On verra plus tard qu'il a aussi existé pendant longtemps en Grèce[3].

Mais, dans l'Inde, il ne s'est pas seulement appliqué aux lois morales, religieuses, civiles et politiques; les livres didactiques anciens sont presque tous en vers; on chante les règles élémentaires d'astronomie, de médecine, d'histoire[4], etc.

Dans les temps anciens, il y avait à la cour des rois un poëte-musicien dont l'emploi était d'annoncer en vers certains moments de la journée. Il éveillait le prince au bruit des chants et instruments de musique.

[1] Bonnet. *Histoire de la musique*, p. 415. Il cite l'*Histoire des Mogols et des grands kams de Tartarie*, par De la Croix, et le *Voyage* de Mirconde.
[2] Paolino. *Viaggio*, p. 335.
[3] Platon. *Lois*, liv. II. — *République*, liv. II.
[4] Paolino, p. 328.

Le jour et la nuit étaient divisés en huit parties signalées chacune par le musicien avertisseur [1].

De toute antiquité, des tambours marchaient à la tête des armées [2]; ils sont maintenant accompagnés de cymbales en cuivre et de grande dimension [3].

Tel est le goût des Indiens pour la musique, qu'à toute réunion, si peu nombreuse qu'elle soit, l'on invite selon ses moyens des musiciens et des danseuses [4]. On ne saurait surtout s'en passer dans les grandes fêtes de famille. Aussi voit-on la musique et la danse s'unir aux actes les plus importants de la vie, et occuper une place considérable dans les cérémonies qui précèdent les mariages.

A peine les nouveaux époux ont-ils échangé la feuille de palmier sur laquelle sont écrits leurs noms, la date de leur mariage, etc., acte qui valide le contrat matrimonial, que les instruments se font entendre; les chanteurs de l'un et de l'autre sexe entonnent des airs d'allégresse, tandis que les danseuses emploient toutes les ressources de leur art pour répandre et inspirer aux assistants le plaisir et la joie [5]. Les sons du tambour basque dominent dans cette musique [6].

Comme les mariages indiens se font avant que les fiancés aient atteint l'âge de puberté; les fêtes, et avec elles la musique et la danse, reparaissent lorsque cette

[1] WILSON. *Théâtre indien*, trad. franç. de LANGLOIS, *Table mythologique*, placée à la fin du t. II, p. 470.

[2] STRABON. *Géographie*, liv. XV.

[3] SONNERAT. *Voyage aux Indes*. t. I, p. 41.

[4] DU BOIS. *Mœurs, institutions et cérémonies des peuples de l'Inde*, t. II, p. 357.

[5] PAOLINO DA S. BARTOLOMEO. *Viaggio*, p. 203. — DU BOIS. *Mœurs et coutumes*, etc., p. 303.

[6] BHAVABHOUTI. *Le mariage par surprise*, acte VI, trad. par WILSON et LANGLOIS, t. I, p. 324.

époque est venue et que le mariage doit être consommé ; elles commencent au moment où sept femmes mariées font subir à la nouvelle épouse les ablutions religieuses [1].

Garantie par là de tout maléfice, la mariée est placée sur une natte qui lui sert de lit ; on entonne alors le chant d'hymenée, et l'on célèbre ses qualités en lui souhaitant une belle et nombreuse famille, la prospérité, la paix, la bonne intelligence avec son mari ; cependant l'époux se tient la figure couverte d'une feuille de *betila*[2].

Nous possédons une invocation nuptiale des Malabrais, dont voici le sens :

« Heureux soleil ! maître de toute félicité, et toi, bienheureuse Laksmi (la Vesta des Indiens), accordez à l'époux tous les biens dont on jouit sur le mont Méru (la demeure des dieux) ; qu'ils soient aussi le partage de l'épouse belle, chaste, embaumée comme les fleurs, à la taille élégante, à l'aimable caractère, qui a rencontré un mari généreux [3]. »

Quand les sacrifices sont achevés, les époux montent dans un palanquin, accompagnés des invités, des chanteurs, des joueurs d'instruments et des danseuses, qui font retentir l'air de leurs chants de joie, et célèbrent bruyamment le bonheur des nouveaux mariés[4].

Si la musique joue un rôle important dans les cérémonies nuptiales, elle n'a pas moins d'importance dans le cas de liaisons moins légales et moins sérieuses. Souvent les courtisanes sont musiciennes, et celles

[1] Paolino da S. Bartolomeo. *Viaggio*, p. 205.
[2] Paolino, p. 207.
[3] Là même.
[4] Paolino, p. 209.— Sonnerat, t. I, p. 83.

que le commerce de leurs charmes a mis dans l'aisance, ont à leur service des suivantes qui chantent et dansent dans les fêtes qu'elles donnent à leurs amants. Voici le tableau intérieur de la maison d'une riche courtisane, tiré d'un drame indien qui remonte à l'époque de notre ère vulgaire :

« Sous les tampons épais, des tambours rendent en mugissant un bruit pareil à celui des nuages qui s'entre-choquent, tandis que les cymbales, marquant la mesure, brillent en s'abaissant comme les étoiles malheureuses qui tombent du ciel. La flûte exprime le doux bourdonnement de l'abeille, pendant qu'une jeune fille pince d'un ongle habile la vine aux sons harmonieux, et, par le mouvement de ses mains, imite le geste de ces beautés sauvages, qui, sur la face de l'insolent qui les offense, laissent la trace de leur ressentiment. Plus loin, d'autres nymphes font entendre les chants les plus doux, semblables à un essaim de mouches enivré du nectar des fleurs ; d'autres forment des danses pleines de grâce, etc. [1]. »

Après s'être montrée dans les unions amoureuses, la musique reparaît aux funérailles. Soit que l'on enterre, soit que l'on brûle le mort, le cortége est toujours accompagné d'instruments à vent dont le son lugubre se prolonge autant que la cérémonie [2]. L'instrument employé le plus ordinairement, en ce cas, est la longue trompette dont on a donné le dessin et la description [3] ; c'est lui qui, lorsqu'une femme se croit obligée de se brûler sur le bûcher de son époux,

[1] SOUDRAKA. *Le chariot de terre*, trad. de WILSON et LANGLOIS, acte IV, t. I, p. 77.

[2] NIECAMP. *Histoire de la mission danoise dans les Indes orientales*, p. 177.

[3] Voy. pl. XIV *bis*, fig. 26, et p. 491.

empêche les gémissements de l'infortunée de parvenir aux oreilles des spectateurs. En certains cas, il est d'usage que les femmes, après avoir pris part aux cris qui retentissent de tous côtés aux environs de la demeure du défunt, se prennent par la main, dansant ou plutôt s'agitant comme des bacchantes, et accompagnant leurs contorsions de chants funèbres analogues à la circonstance[1].

La musique se présente chez presque tous les peuples dans les circonstances diverses qui viennent d'être indiquées, mais si l'on voulait rechercher en quels lieux la poésie dramatico-musicale a pris naissance, son invention pourrait fort bien sembler plus naturelle dans l'Inde que partout ailleurs. La religion, fondée sur le panthéisme et la croyance à la métempsychose, qui en est une partie essentielle, y conduisait nécessairement, et de plus, les formes didactiques et dialoguées qui se rencontrent dans les plus anciens monuments de la littérature indienne, démontrent que les premiers rudiments du drame existent dans les livres dès une haute antiquité. Ce qui est bien certain, c'est que si les Indiens ont reçu des leçons à cet égard, les Grecs ou les Chinois ont pu seuls leur en donner, les nations de l'Europe n'ayant pas possédé de littérature dramatique avant le quinzième siècle, à une époque où celle de l'Inde était depuis longtemps sur son déclin[2].

Dans l'Inde, d'ailleurs, la religion étant elle-même une action dramatique continuelle, s'est mise à la tête du théâtre ; elle se plaît à montrer les habitants des cieux jouant entre eux des scènes qui ont pour spectateurs les esprits protecteurs du monde, avides d'assis-

[1] Sonnerat. *Voyage aux Indes orientales et à la Chine*, t. I, p. 86.
[2] Wilson. *Préface* des *Chefs-d'œuvre du théâtre indien*, p. iij.

ter, dans les demeures divines, à des représentations qu'anime le génie, que la passion enflamme, et que la vérité inspire[1]. Les pièces indiennes et leur représentation sont, avant tout, placées sous la protection des dieux par la *bénédiction* qui les précède[2]. Elles renferment parfois d'admirables préceptes dont s'honoreraient les croyances les plus sévères. Qui n'admirerait, par exemple, cette admonition chantée par un sramanaka (sorte de religieux mendiant) :

« Mes amis, que la vertu soit votre seul bien... Vos sens sont des voleurs sans cesse en embuscade pour s'emparer du trésor de votre dévotion ; veillez sans relâche sur chacun d'eux.

« Que l'homme s'en souvienne, la vie doit finir ; de toutes les espérances, il ne reste que la vertu. Qu'il lutte sans cesse contre l'orgueil et triomphe de l'ignorance. La tranquillité ne règne dans la ville que lorsque les ennemis sont vaincus et dispersés.

«Vous portez le rasoir sur votre barbe, sur votre chevelure, quand votre cœur est tout encombré et tout hérissé de passions. Usez du fer tranchant à l'intérieur ; qu'importe si le reste est privé de grâces et d'agréments? Purgez votre âme de son orgueil, bannissez-en les penchants déréglés ; c'est alors que l'homme acquiert la véritable beauté[3]. »

Sans doute une morale si pure ne se reproduit pas toujours et partout dans les drames indiens ; mais certaines libertés, d'ailleurs bien moins grandes pour l'ordinaire que celles du théâtre français, n'autori-

[1] Wilson. *Chefs-d'œuvre du théâtre indien*, traduits du sanscrit. *Le héros et la nymphe*, acte II, p. 213 de la trad. française.

[2] Voyez les pièces du recueil cité à la note précédente.

[3] Soudraka. *Le chariot de terre*, acte VIII, p. 119.

saient aucunement l'assertion mensongère qui déclare que *toutes les pièces indiennes* sont licencieuses [1]; les missionnaires qui parlent ainsi ne les avaient ni vues ni lues, ce qui peut-être était conforme à la religion qu'ils prêchaient, mais alors il n'en fallait point parler.

Les Indiens attribuent l'invention du drame au sage inspiré Bharata ou Bhérat [2], auteur d'un mata ou système de musique qui porte son nom [3]; selon quelques-uns, l'art dramatique aurait été inventé par Brahma lui-même; ce dieu aurait communiqué sa doctrine à Bharata, en le chargeant de diriger les représentations exécutées dans les cieux par les Gandharbas et les Apsaras, génies et nymphes qui habitent la voûte éthérée [4].

Dans la première invention du drame indien, on en distinguait trois espèces : 1° *natya*, déclamation avec gestes; 2° *nritya*, pantomime; 3° *nritta*, danse. L'auteur des paroles devait aussi faire l'office de maître de ballets et de compositeur de musique, lorsque la forme de la pièce l'exigeait.

Les traités sur l'art dramatique sont fort nombreux, et les auteurs s'attachent à une foule de divisions et de distinctions souvent aussi subtiles qu'inutiles, tant en ce qui concerne la forme des pièces qu'à l'égard de la manière d'exprimer et de représenter les passions sur la scène. Toutefois, ils n'établissent pas comme nous, et d'une manière aussi tranchée, la différence du tragique au comique; mais, en examinant

[1] PAOLINO DA S. BARTOLOMEO. *Viaggio nelle Indie orientali*, p. 335.
[2] STAFFORD. *History of music*, ch. IV.
[3] Voy. plus haut, ch. II, p. 416.
[4] WILSON. *Système dramatique des Indiens*, en tête de sa traduction du *Théâtre indien*. C'est de cet excellent écrit qu'est tirée la plus grande partie de ce qu'on va lire.

leur théâtre, nous y trouvons tout ce que nous représentent les idées de tragédie, comédie, tragi-comédie, opéra, opéra-comique ou dialogue mêlé de chants, ballet, féerie, mélodrame, vaudeville, farce, folie.

Relativement à la composition même des ouvrages, ils négligent les unités, mais admettent en général l'unité, ou, pour mieux dire, la spécialité d'intrigue. Bien éloignés de la sublime simplicité de l'antique théâtre de la Grèce, ils sont bien plus loin encore des extravagances du théâtre chinois, et certainement, quoiqu'ils aient des pièces assez libres, il y a peu de théâtres où, dans les ouvrages relevés, les bienséances soient plus observées. On ne se permet en aucun cas d'ensanglanter la scène, ni même d'annoncer la mort du héros ou de l'héroïne du drame; on défend également de montrer aux spectateurs un défi hostile, des imprécations solennelles, la dégradation, une calamité publique, etc.; une femme mariée ne doit jamais être l'objet d'une intrigue, etc. Des prohibitions d'un autre genre interdisent d'embrasser, de mordre, de manger, de dormir, d'expectorer, de faire des ablutions, de se parfumer, etc., sur la scène. Plusieurs de ces préceptes ont été négligés à l'époque moderne; mais, dit Wilson, la conduite de ce que l'on peut appeler le drame *classique* des Indiens est exemplaire et remplie de dignité.

La littérature indienne possède un assez grand nombre de pièces en divers genres, et pourtant les auteurs les plus célèbres ont été, en général, très-peu féconds; l'on n'en cite pas qui ait fait plus de trois pièces. Les drames historiques, mythologiques ou héroïques, presque toujours tempérés par la présence de quelques personnages moins graves, paraissent être

les plus goûtés[1]. Ainsi qu'il arrive partout où l'art dramatique n'est pas perfectionné, les poëtes mettent souvent en scène toute la vie d'un héros ou d'un personnage quelconque. Certains drames sont d'une interminable longueur, se donnent en plusieurs fois, et durent souvent trois nuits de suite[2]. » Il en était ainsi de nos anciens mystères, où l'on représentait, par exemple, la *Passion de Jésus-Christ* en quatre journées[3].

Une particularité du théâtre indien, c'est que, dans toutes les pièces de quelque importance, une partie de l'ouvrage est en sanscrit, et par conséquent inintelligible pour la portion la plus considérable de l'auditoire. Le théâtre ne s'est donc jamais adressé à la multitude, de manière à influer notablement sur ses passions ou ses goûts. Ceci, du reste, est tout à fait en harmonie avec la constitution religieuse et politique d'un pays où tout pouvoir est entre les mains des prêtres et des guerriers.

Il paraît qu'à l'époque florissante du théâtre indien, chaque pièce composée pour une destination spéciale n'était, comme jadis dans la Grèce, jouée qu'une seule fois. Selon les auteurs indiens, les représentations ne pouvaient avoir lieu qu'à un jour sacré du mois lunaire, ou bien pour le couronnement d'un roi, les mariages, la réunion d'anciens amis, la prise de possession d'une ville ou d'une maison, la naissance d'un fils, ou enfin, et le plus souvent à propos de solennités religieuses.

C'est encore dans ces dernières que se représentent aujourd'hui les actions dramatiques qui exigent le plus

[1] PAPI. *Lettere sulle Indie orientali*, p. 43.
[2] PAPI. *Lettere*, etc., p. 44.
[3] Voy. l'analyse de ce mystère dans les frères PARFAIT. *Histoire du Théâtre-Français, depuis son origine jusqu'à présent*, t. I, p. 181 et suiv.

d'appareil : il y en a d'assez singulières, et auxquelles une infinité d'acteurs prennent part. Elles consistent à mettre en action toute la vie d'un personnage surnaturel, et c'est principalement Rama dont les aventures sont ainsi exposées aux acclamations de la multitude. On sait que dans la mythologie indienne on suppose toujours des guerres entre les habitants de la voûte éthérée et certains mauvais génies soutenus par plusieurs des méchants dont a été délivrée la terre. Rama est le commandant général des armées célestes, et ses exploits font l'objet d'une représentation qui dure plusieurs jours. Le théâtre ne demeure pas dans un lieu fixe ; on cherche successivement, dans la campagne, l'endroit le plus convenable par ses décorations naturelles aux scènes qui doivent former le spectacle. Les prêtres, directeurs de la fête, déclament le *ramayana*, ou histoire de Rama, tandis qu'une quantité innombrable d'acteurs représente par gestes les faits racontés. Rien n'est, dit on, aussi singulier que les méprises fréquentes des acteurs, les cris de ceux qui les dirigent, et le bourdonnement continu des conversations particulières interrompu à chaque instant par les exclamations de la multitude[1].

Ceci indique assez que les Indiens n'ont jamais eu de localités spécialement destinées aux amusements publics, et par conséquent aux représentations dramatiques, où l'on entrât gratis ou pour son argent. Les représentations ont lieu en plein air; elles commencent toujours à la nuit, et le lieu où l'on a dressé le théâtre est illuminé ; fort souvent c'est le devant d'une pagode que l'on choisit pour emplacement[2]. Des cham-

[1] Voy. le *Magasin pittoresque*, année 1839, p. 17.
[2] PAOLINO. *Viaggio alle Ind. or.*, p. 324.

bres ou tentes, dans le fond, servent, aux acteurs, de foyer et de vestiaires [1].

Les spectateurs, hommes et femmes, se tiennent à une certaine distance, assis ou croisés à terre, chaque groupe placé çà et là. La scène étant seule éclairée, resplendit agréablement au milieu de l'obscurité [2].

Toutefois, plusieurs drames font connaître que, dans le palais des rois, il y avait un salon de musique, *sangita sâlâ*, servant pour le chant, la danse et la comédie. Il devait être élégant et spacieux, couvert d'une toile supportée par de riches piliers garnis de guirlandes ; le roi se plaçait au centre, entouré de sa cour. Des musiciens paraissaient d'abord, puis la première danseuse, se montrant derrière le rideau, saluait les spectateurs et jetait des fleurs dans l'assemblée ; c'était le commencement de la représentation [3]. Cette description prouve que les acteurs étaient séparés de l'auditoire par une toile ou rideau, ce que font également connaître divers passages des pièces de théâtre.

Les Indiens ont aussi connaissance des changements de décoration, et se servent comme nous de chœurs placés derrière la scène [4].

La musique, la danse et la mimique font une partie plus ou moins essentielle des drames indiens [5] ; mais il en existe qui sont de véritables opéras où le dialogue est entièrement chanté ; d'autres ne sont chantés qu'en partie ; les chants y alternent avec le dialogue parlé.

Il paraît que les parties chantées s'exécutent, comme

[1] Papi. *Lettere*, etc., p. 43.

[2] Papi. Là même.

[3] *Sangita ratnâ cara*, cité par Wilson, p. lxxxj.

[4] Voy. l'acte IV de la pièce *le Héros et la nymphe*, dans le recueil de Wilson, trad. franç., t. I, p. 232.

[5] Paolino, p. 335.

en Chine, sur des airs préfixés, dont le mode et le rhythme sont marqués en tête dans les manuscrits; malheureusement les mélodies antiques de ces airs sont tombées en désuétude, et les pandits ou savants les plus instruits avouent eux-mêmes qu'ils ne les connaissent pas[1].

Les compagnies d'acteurs ont dû être communes dans l'Inde dès une époque fort ancienne; ceux qui les composent ont constamment joui de l'estime publique; ils ont été, comme les poëtes, amis personnels des rois, et, ce qui est mieux, des sages et des philosophes; jamais leur noble profession n'a été regardée comme servile, et moins encore comme déshonorante.

Aujourd'hui l'Inde renferme encore des troupes nombreuses qui vont d'une ville à l'autre jouer dans les maisons opulentes. Souvent aussi des représentations sont données par des amateurs, et quelquefois même il n'en peut être autrement, en raison du grand nombre de personnages nécessaires à l'action. En général, les acteurs jouent avec décence, esprit et dignité, et un voyageur italien, après avoir assisté à l'exécution de quelques pièces indiennes, ose dire que beaucoup de comédiens de son pays leur sont inférieurs[2]. Dans les pièces héroïques, le costume est toujours observé et généralement splendide : les Indiens prennent pour modèle les riches vêtements qui couvrent les statues de leurs dieux et de leurs héros dans les anciens monuments[3].

Le peuple a aussi ses spectacles, qui consistent en

[1] Wilson. Note sur ce même passage.
[2] Papi. *Lettere*, etc., p. 44.
[3] Là même.

représentations données dans les rues sur des sortes de tréteaux, par des comédiens ambulants qui jouent des farces dialoguées. L'usage des marionnettes est également commun [1].

On voit par là que toute la population aime passionnément les représentations dramatiques; aussi la prétention exorbitante des évêques catholiques, qui veulent priver de cet innocent plaisir les nouveaux chrétiens du pays, demeure souvent sans résultat [2]; on brave les foudres apostoliques, et l'on continue, non-seulement à fréquenter les réunions de ce genre, mais, dans l'occasion, c'est à qui briguera l'honneur d'y jouer quelque rôle.

Au reste, outre les spectacles publics, les Indiens aisés se procurent à peu de frais des divertissements analogues dans leurs maisons, en y appelant les *nautch-girls,* qui sont à la fois danseuses et chanteuses, et sur lesquelles j'aurai à revenir. Voici comment un voyageur des plus distingués décrit un concert de ce genre donné en sa présence, un jour de fête, chez un riche Indien de Calcutta :

« Deux nautch-girls chantèrent d'abord séparément, puis ensemble. L'un des musiciens, qui se tenait debout derrière elles, jouait avec ses mains de deux petits tambours attachés à sa ceinture [3]; l'autre tirait d'une sorte de petit violon à huit cordes [4] des sons dignes d'accompagner le bruit ridicule de son camarade. Le chant des bayadères était la plus insipide psalmodie; elles marmottaient plutôt qu'elles ne chan-

[1] Du Bois. *Mœurs, institutions,* etc., t. I, p. 87.
[2] Paolino, p. 325.
[3] Le pambé; voy. chap. IV, § 10, p. 496.
[4] La sarungie; voy. ch. IV, § 6, p. 485.

taient, et n'élevaient la voix que pour former ces sons gutturaux, si fréquents et si désagréables dans la langue persane. La multiplicité des nasales sourdes de leur litanie, et le rauque bourdonnement du tambour et du violon qui les accompagnaient, formaient ensemble un bruit bizarre assez semblable à celui de la guimbarde. Elles paraissaient prodigieusement distraites et ennuyées; les deux virtuoses qui jouaient derrière elles bâillaient démesurément, et l'audience montrait les mêmes sympathies de plaisir [1]. »

On doit croire cette description un peu chargée.

J'ai déjà dit que les plus anciennes poésies de l'Inde étaient toujours chantées [2]. Plusieurs poëmes en l'honneur de Crischna et de Rama ne sont autre chose que des hymnes de guerre dans lesquels sont décrits les hauts faits et les conquêtes du Bacchus et de l'Apollon indiens : le poëte y célèbre la valeur belliqueuse des anciens héros, exalte l'amour de la patrie, les vertus des premiers habitants, et le bonheur dont jouissait le pays dans les premiers âges. Aujourd'hui encore, ces antiques compositions échauffent l'imagination du peuple, lui inspirent un noble courage, et lui font aimer davantage le pays qui l'a vu naître [3].

Nous avons reconnu que les Indiens ont quantité d'espèces de chansons; dans l'usage ordinaire, ils les distinguent en héroïques et pastorales; ces pièces se rapportent presque toujours aux actions des dieux ou demi-dieux; elles sont en même temps religieuses : en voici un exemple.

[1] JACQUEMONT. *Voyage dans l'Inde*, Journal, deuxième partie, t. I, p. 209.

[2] ARRIEN. *Indiques*, ch. 10. — QUINTE-CURCE, l. VIII, ch. 17. — STRABON, l. XV.

[3] PAOLINO, p. 325.

« Brisant tout obstacle, il a dompté les armées et les éléphants, et remporté en triomphe son illustre épouse ; il est le maître de la lune, le destructeur des monstres nocturnes ; c'est Rhavaga le triomphateur. Adorez-le chaque jour avec dévotion, adorez le seigneur [1]. » D'autres morceaux annoncent une poésie d'une grande magnificence, et bien faite pour inspirer le génie des musiciens. Cependant, il faut avouer que la musique d'une de ces pièces, telle du moins qu'elle nous a été transmise et qu'on l'a vue plus haut, ne répond pas précisément à ce que l'on aurait droit d'attendre ; peut-être n'a-t-elle pas été bien exactement rendue, et d'ailleurs elle est incomplète.

Willard prétend que les chansons des aborigènes indiens peuvent être comparées avec celles de toute autre contrée, pour la pureté et la chasteté de la diction, l'élévation et la tendresse des sentiments [2]. Celles qui annoncent des habitudes vicieuses, telles que le goût du vin, n'ont été, selon lui, introduites que depuis l'époque de la conquête musulmane. C'était aussi l'avis de Jones ; à ses yeux, les chansons où se lit l'éloge de l'ivresse ne sauraient être d'origine indienne, les Indiens des castes supérieures n'ayant jamais bu ni vin ni esprits. Cela est possible, mais d'abord, si les spiritueux sont interdits par la religion de Brahma, ils le sont aussi par celle de Mahomet ; ensuite et sous un autre point de vue, il est difficile de croire qu'il se rencontre une morale bien rigide dans les chansons répétées par les courtisanes, et composées parfois expressément pour leur usage [3]. D'ail-

[1] PAOLINO. Là même.

[2] WILLARD. *A treat. on the mus. of Hind.*, p. 11.

[3] NIECAMP. *Histoire de la mission danoise dans les Indes orientales*, t. I, p. 91.

leurs, les poésies que leur antiquité a consacrées, et qui toutes roulent sur des sujets amoureux, fournissent des preuves suffisantes à cet égard.

La plupart des villages du centre de l'Inde s'attachent des troupes de musiciens des deux sexes d'une tribu particulière, sorte de bohémiens errants qui exercent la profession des ménestrels et divertissent par leurs chants les habitants des campagnes; ils sont divisés en deux classes et prétendent avoir une origine divine; fort respectés du peuple, ils exercent sur lui une grande influence[1]. Une particularité assez singulière, c'est que dans beaucoup de lieux le barbier de chaque village en est aussi le ménestrel, en sorte que les hommes de cet état forment entre eux une véritable caste, qui a presque exclusivement le droit de jouer les instruments à vent[2].

Conséquents avec eux-mêmes, les anciens législateurs de l'Inde, après avoir mis des instruments entre les mains de leurs divinités, ne s'avisèrent pas de déshonorer la profession musicale : bien loin de là, ayant élevé si haut la musique, ils ne voulurent pas abandonner entièrement à des mercenaires la culture de cet art divin. De tout temps, les hommes les plus éminents par leur naissance, leur richesse et leur savoir, se sont fait honneur de s'en occuper. Les brames, c'est-à-dire la caste supérieure à toutes les autres, cultivèrent constamment la musique et la poésie, et dans l'adversité leurs instruments furent quelquefois la consolation de leurs chagrins[3], et leur ressource

[1] John MALCOLM, cité par STAFFORD. *History of music*, ch. IV.

[2] L'abbé J. A. DU BOIS. *Mœurs, institutions et cérémonies des peuples de l'Inde*, t. I, p. 70.

[3] SOUDRAKA *Le Chariot de terre*, trad. de WILSON et LANGLOIS, acte III, p. 56.

contre l'ennui et la misère. On trouve beaucoup de brames maîtres de musique et particulièrement de vina, qui est l'instrument favori des personnages distingués et le seul même dont fassent usage les gens élevés en dignité. En effet, il faut être riche pour recevoir les leçons d'un musicien bramine; il se fait payer très-cher, et prolonge le temps des études autant que possible [1].

Il faut même que l'estime de la musique ait été bien générale, et l'opinion publique bien prononcée à cet égard, lors de la conquête du pays par les Musulmans, puisque ceux-ci, en dépit de leurs préjugés politiques et religieux, n'ont pas hésité à se conformer jusque aujourd'hui aux habitudes musicales du pays [2].

Quoique plusieurs musiciens admis à la cour des souverains aient obtenu de la célébrité et des biens considérables, il paraît que là comme ailleurs, le plus grand nombre mène une assez chétive existence. Les poëtes, les musiciens et les danseurs sont presque toujours placés dans une même catégorie [3]; mais la classe des musiciens se subdivise elle-même, d'après leur mérite et leur habileté, en six sections différentes :

1° *Nayak*. Celui-là seul peut prendre ce titre, qui a une parfaite connaissance de l'ancienne musique, tant en théorie qu'en pratique ; il doit posséder complétement toutes les règles de la composition vocale et instrumentale, ainsi que celles qui concernent la danse. Il chante et enseigne les *gît*, les *chund*, les *preïbund*, etc., avec une grande perfection [4].

[1] Du Bois. *Mœurs, institutions*, etc., t. I, p. 73.
[2] Jones. *On the mus. mod. of the Hind.*, p. 176.
[3] Soudraka. *Le Chariot de terre*, p. 56.
[4] Sur ces airs et les suivants, voy. le ch. V, p. 515 et suiv.

2° La seconde section, qui s'occupe seulement de musique pratique, se partage en *gundhurb*, dénomination qui annonce un chanteur d'airs anciens et modernes; et en *gounie* ou *gouncar*, chantant seulement les derniers.

3° Les *culavunts*, les *gundharbs* et les *gouncars* chantent spécialement les *dhourpads*, les *tirvuts*, etc.

4° Les *kuwals* excellent principalement dans les *kouls*, les *turanahs*, les *kheals*, etc.

5° Les *dharies* chantent surtout les *curcas*.

6° Les *pandits* sont à peu près ce qu'est en Angleterre un *docteur en musique;* ils enseignent la théorie sans s'occuper de la pratique[1].

Ceux qui réunissent la théorie à la pratique dans un degré suffisant, sont aujourd'hui tellement rares, que leur recherche serait, dit Willard, aussi fructueuse que celle de la pierre philosophale[2].

A l'époque florissante de la littérature indienne, l'on publia un grand nombre de livres sur la théorie et la didactique musicales. Les traités originaux ont été écrits en sanscrit : le plus ancien de tous paraît être le second des quatre *upavédas* (on sait que les *védas* sont les livres sacrés, et que les *upavédas* sont des traités qui s'y rattachent); il a pour objet la musique dont ici le but est surtout d'élever, par la dévotion, l'esprit de l'homme au bonheur de la divine nature[3].

On ne possède que des traductions persanes de plusieurs autres traités; les plus estimés sont le *Nadapourana*, le *Ragarnava*, le *Sabhavinada*, le *Ragadurpouna* et le *Saoungit durpouna;* j'en ai déjà cité quelques au-

[1] Willard. *A treat. on the mus. of Hind.*, p. 114.
[2] Willard, p. vij.
[3] Jones. *On the litteratur of the Hindus,* dans ses *OEuvres*, t. IV, p. 94.

tres[1]. On connaît aussi certains ouvrages en sanscrit et des commentaires sur les livres de Hukim, Salamut, Uli Khan, ainsi que le traité intitulé *Tohfuth-oul-Hind*, composé par Mirza Khan[2]. Ces livres sont, dit-on, tellement obscurs, qu'il y a peu de lumières à en espérer pour le progrès des connaissances musicales[3]. Plusieurs, cependant, contiennent des airs notés[4], qu'il serait toujours bon de transcrire et de reproduire en caractères européens.

Les Indiens n'accordent pas indistinctement leur estime, et ne la donnent pas au même degré à toutes les classes de musiciens. Ainsi dans plusieurs tribus on professe le plus grand mépris pour ceux qui cultivent les instruments à vent, employés dans d'autres lieux pour le service des temples[5]. On croit que le motif de cette ridicule différence est que les instruments à vent se jouant avec la bouche, leur embouchure demeure imprégnée de salive et doit être, malgré cela, de nouveau replacée entre les lèvres. Or, les Indiens ayant pour la salive plus d'horreur encore que pour toute autre excrétion du corps humain[6], il en résulte qu'ils ne peuvent, sans en être révoltés, voir cette prétendue *souillure*.

C'est parmi ces instrumentistes, dont on met le talent à contribution en une foule de circonstances, tout en ne faisant pas grand cas de leur personne, que se trouvent ceux qui font profession d'enchanter les serpents. On avait d'abord regardé l'enchantement de

[1] Voy. ch. II. p. 420.
[2] WILLARD. *A treatise on the mus. of Hind.*, p.
[3] WILLARD, p. 114.
[4] JONES. *On the litteratur of the Hindus,* dans ses *OEuvres,* t. IV, p. 103.
[5] Voy. plus haut, p. 543.
[6] DU BOIS. *Mœurs, instit. et cérém. de l'Inde*, t. I, p. 72.

ces reptiles par la musique comme l'effet de la magie; on a ensuite nié le fait, et des écrivains, d'ordinaire bien informés, le nient encore[1]. Cependant, aujourd'hui, ce singulier phénomène n'est plus guère douteux; c'est au son de la *toumrie*[2] que se laisse charmer le serpent dont on veut se rendre maître; on le saisit au moment où il semble tout à fait absorbé par le plaisir, et il sert alors aux jongleurs, qui amusent le public en faisant *danser* des animaux[3].

On a vu que les chansons des chameliers avaient, dans l'Inde, de la réputation; plusieurs autres professions paraissent en posséder aussi qui leur sont particulières. Les chants des bateliers de Chandernagor ont été quelquefois cités, mais pas toujours avec les mêmes éloges. Leurs airs sont, au gré de Jacquemont[4], monotones, et ressemblent à des chants d'église; un rameur chante le premier, et tous répètent en chœur; cette sorte d'antiphonie était en usage dans l'antiquité; nous l'avons également reconnue en Chine[5], et elle est encore familière aux bateliers du Nil[6]. Ceux de Chandernagor chantent à l'unisson, mais faux, et tantôt avec, tantôt sans mesure. Sous ce dernier point de vue, et même quant à la justesse, il serait fort possible que le voyageur cité fût dans l'erreur : il n'avait pas suffisamment étudié le rhythme et la tonalité des Indiens pour être ici un juge compétent.

La musique se montre partout dans l'Inde, et à ses

[1] Du Bois. *Mœurs, instit., etc.*, t. I, p. 87.
[2] Voy. ch. IV, § 8, p. 490.
[3] Voyez le quatrième *excursus* de ce livre.
[4] Jacquemont. *Voyage de l'Inde*. Journal, deuxième partie, t. I, p. 237.
[5] Voy. l. I, ch. X, p. 328.
[6] Villoteau. *De la musique des Orientaux,* dans la *Description de l'Égypte*, t. XIV, p. 245, éd. in-8.

moindres attributions l'on reconnaît toujours quelque chose de la haute et antique origine qui lui est attribuée. Il n'est pas jusqu'aux diseuses de bonne aventure réunies à ces troupes de Bohémiens que l'on rencontre là comme ailleurs, qui ne se croient obligées de commencer leurs prétendues prédictions par une sorte d'évocation faite au moyen du tambour[1], dont la vertu, disent-elles, fait descendre l'esprit du ciel en leurs paroles.

Mais qu'est-il besoin de tant s'abaisser pour chercher des preuves de l'immense et juste considération dont les Indiens entourent l'art musical. Ne les voyons-nous pas l'exalter par des éloges dont l'exagération aurait peu de valeur si les hyperboles n'étaient ici l'expression d'un sentiment vrai et d'un enthousiasme qui ne connaît pas de bornes. La fable d'Orphée, et quelques autres de même genre dont on se sert pour montrer le pouvoir prodigieux exercé par la musique sur les êtres animés ou inanimés, ne sont rien en comparaison de celles qu'ont imaginées les Indiens.

Écoutez-les raconter l'aventure de Mia-Tousine[2], chantant en plein jour certain air destiné à n'être entendu que de nuit; les suites d'un tel désordre ne tardent pas à se faire sentir. Il était midi, tout à coup une vapeur épaisse se forme autour du chanteur et s'étend circulairement jusqu'au point le plus éloigné où sa voix se faisait entendre; en sorte que le palais où il se trouvait, au milieu d'une nombreuse assemblée, demeure immédiatement plongé dans une complète obscurité.

[1] Du Bois. *Mœurs et institutions*, etc., t. I, p. 75.
[2] Ouseley. *Oriental collections*, t. II, p. 73.

Un autre air[1] avait la propriété d'attirer la pluie. On le reconnut bien un jour qu'une jeune Bengalaise, en le chantant à propos, fit amonceler les nuages et procura de la sorte une irrigation bienfaisante aux moissons de riz brûlées par une longue sécheresse qui menaçait de livrer aux horreurs de la famine la plus délicieuse des contrées, le paradis terrestre de l'Inde.

Un troisième exemple, d'une nature toute différente, mérite encore d'être rapporté. Il existait autrefois, dans l'Inde, un air[2] dont telle était la puissance qu'il consumait le musicien assez hardi pour l'essayer; personne ne s'y risquait, comme on le pense bien. Cependant, un roi du pays, nommé Akber, eut la fantaisie, non pas de le chanter, mais de l'entendre; il ordonna donc à Naïk Gopaul, musicien employé à sa cour, d'exécuter cet air en sa présence. Le pauvre homme ne savait que trop ce qui devait lui arriver; en vain il s'excusa, protestant d'ailleurs de son dévouement et de ses loyaux services : un roi veut être obéi. Gopaul alors demanda la permission d'aller dire adieu à sa famille et à ses amis, qui habitaient une autre province. De retour, après une absence de six mois, le roi demanda enfin cet air si fameux. Espérant toujours échapper au triste sort qui l'attendait, le chanteur imagina de se placer jusqu'au cou dans les eaux du Jumma; à peine eut-il fait entendre les premiers sons, que la rivière s'échauffa en un instant au point de devenir bouillante; l'agonie de l'infortuné musicien était terrible. Ayant suspendu un moment l'exécution, il implora, mais en vain, la pitié du monarque; l'exécrable prince voulut connaître jusqu'au bout cet air d'une si

[1] Ouzeley, t. II, p. 74.
[2] Ouzeley. Là même.

effrayante puissance. Gopaul en reprit donc la suite, mais bientôt la flamme s'échappa de son corps avec violence, et, tout plongé comme il était dans les eaux du Jumma, il fut promptement réduit en cendres[1].

Si les Européens demandent aujourd'hui comment l'exécution musicale produisait des effets si étonnants, les Indiens répondent, avec beaucoup de gravité, que le secret en est perdu. Cependant, ajoutent-ils, il se trouve encore dans l'ouest quelques musiciens capables de montrer le pouvoir prodigieux de leur art. Dans l'ouest, au contraire, l'on vous dira qu'au Bengale seulement se rencontrent les exécutants doués de tels avantages[2]. C'est exactement la réponse des pandits au sujet des antiques pièces musicales du pays[3].

CHAPITRE VI.

De la danse chez les Indiens.

Un des gracieux mythes de la féconde et poétique religion pratiquée depuis tant d'années sur les bords du Gange, rattache en quelque sorte à la danse tout le système des divinités auxquelles Brahm ou l'âme du monde a communiqué partie de son essence éternelle : toute joyeuse d'être créée, Bhavani témoignait son allégresse et célébrait son créateur en sautant et bondissant dans les airs; tandis qu'une douce et innocente ivresse animait de plus en plus ses mouvements, elle vit s'échapper de son sein trois œufs d'où

[1] Ouseley, *Oriental collections*, t. II, p. 73.
[2] Ouzeley, p. 74.
[3] Voy. ch. II, p. 410 et suiv.

sortirent les trois dieux Brahma, Wishnou et Siva[1].

Il n'est donc pas étonnant que, dès la plus haute antiquité, les Indiens commençassent chaque journée par une danse en l'honneur du soleil; tournés vers l'orient, et gardant d'abord le respectueux silence de l'adoration, ils imitaient ensuite les mouvements supposés de l'astre du jour[2]. Ayant personnifié dans Crischna et dans le cycle des divinités qui en dépendent tout le système astronomique[3], ils représentaient avec raison les corps célestes se communiquant l'un à l'autre le mouvement et la lumière, semblant, dans leurs éternelles révolutions, former la danse la plus parfaite, la plus harmonieuse et la plus sublime.

D'autres mythes nous offrent Tchamouda, dont les pieds légers frappent sans cesse en cadence l'œuf de Brahma (le globe terrestre), que soutient la tortue au large dos[4]. Avec elle, d'innombrables danseuses charment sans cesse les loisirs de la cour céleste, et le spectacle enchanteur de leurs grâces et de leurs jeux est la jouissance éternelle que les prêtres annoncent aux mortels qui auront observé les préceptes sacrés.

Les concerts des élus publîront leurs louanges,
Entrez, dira le chœur des anges,
O vous, d'un dieu de paix les enfants bien-aimés;
Que les flots d'un lait pur et les vins parfumés,
Que les fruits bienfaisants vous offrent leurs prémices;
Pour nourrir de vos feux les doux emportements,
Que mille objets charmants
A vos sens inondés d'ineffables délices
Offrent d'éternels aliments[5].

[1] POTIER. *Mythologie des Indiens*, t. I, p. 155.— CREUZER et GUIGNIAUT. *Religions de l'antiquité*, t. I, p. 131.

[2] LUCIEN. *De la danse*, ch. XVII, p. 348.

[3] CREUZER et GUIGNIAUT, t. I, p. 635.

[4] *Le mariage par surprise*, dans le *Théâtre indien* de WILSON et LANGLOIS, t. I, p. 317.

[5] Casimir DELAVIGNE. *Le Paria*, chœur du quatrième acte.

Ces aimables nymphes, qui doivent faire à tout jamais la félicité des élus de Brahma, sont au nombre de trente-cinq millions ; soixante d'entre elles ont la primauté, et sept ou huit sont comme les reines de cette immense et voluptueuse réunion. Elles se nomment *Apsaras ;* comme Vénus Aphrodite, elles sont sorties du sein de la mer. Des vêtements azurés, ornés de pierres précieuses, rehaussent encore l'éclat de leur jeunesse et de leur beauté. Possédant tous les talents, elles savent surtout charmer les yeux par leurs pas aériens et les oreilles par leurs voix mélodieuses. Parfois elles sont envoyées sur la terre pour séduire un pieux anachorète, qui, à leur vue, ne peut résister aux attraits de la volupté, au moment où il allait déposséder Indra. Le roi de l'air et des cieux [1] doit ainsi aux séduisantes apsaras qui l'entourent la conservation de son empire.

Sortie du ciel, la danse a été de tous temps regardée par les Indiens comme l'un des plus agréables présents des dieux, et c'est surtout par la facilité à s'en procurer souvent le spectacle que les prêtres, les rois, les riches, se sont efforcés d'approcher des immortels.

Les Indiens à qui leur fortune le permet ont des sérails renfermant un grand nombre de danseuses, qui, à un signe du maître, se réunissent en corps de ballet [2] ; mais les mieux partagés, à cet égard, sont assurément les prêtres de l'Inde, dans les pays qui n'ont pas sacrifié les admirables conceptions du culte de Brahma, si vastes, si riches, si éminemment artielles, aux étroites et insipides idées de Mahomet.

[1] Voy. Wilson. *Table* placée à la suite du *Théâtre indien,* t. II, p. 394 de la traduction française.

[2] Jacquemont. *Lettres à sa famille.* Lettre du 10 janvier 1831.

Des sociétés de danseuses, souvent en grand nombre et parfaitement choisies, sont consacrées aux pagodes les plus riches et les plus fréquentées. Ce sont elles que l'on appelle en Europe, d'après les Portugais, *balladières*, *balliadères*, ou enfin *bayadères ;* leur nom indien est *dévadaschies*[1] ou *devadâsi,* mot qui signifie *esclave de dieu.* Leur nom vulgaire, appliqué surtout aux danseuses non consacrées aux pagodes est *natch*, c'est-à-dire *danseuse.*

On ignore comment s'est formée cette institution singulière, et comment des séminaires de volupté, ainsi que les nomme Raynal, se sont ainsi établis dans l'enceinte même des temples. Il est certain que cet usage est fort ancien, car plusieurs sculptures des temples souterrains de Kennery, construits incontestablement dans la plus haute antiquité, représentent des danseurs et des danseuses[2]. Quant aux arrangements pris par les prêtres, voici comment on les a expliqués : un brahme ayant sa concubine ou sa femme, se serait d'abord associé à un autre brahme ayant aussi sa concubine ou sa femme ; à la longue, le mélange d'un grand nombre de brahmes et de femmes aurait occasionné un si grand nombre d'infidélités, que les femmes seraient devenues communes entre tous ces prêtres. « Réunissez, ajoute l'auteur qui émet cette opinion, réunissez en un seul cloître des célibataires des deux sexes, et vous ne tarderez pas à voir naître la communauté des hommes et des femmes[3]. » En suivant cette idée, on peut croire qu'au moyen de cette com-

[1] HAAFNER, cité par BARON. *Lettres à Sophie sur la danse*, p. 43.
[2] KUNINGHAM. *Tableau de l'Inde*, trad. de Benjamin LA ROCHE, p. 150.
[3] RAYNAL. *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes*, t. II, p. 328, éd. de 1780.

munauté la jalousie s'éteignit, et que, pour pallier aux peuples le scandale d'une vie si licencieuse, toutes ces femmes furent consacrées au service des autels. « Il est vraisemblable, dit encore plaisamment notre auteur, que les peuples se prêtèrent d'autant plus volontiers à cette espèce de superstition qu'elle renfermait dans une seule enceinte les désirs effrénés d'une troupe de moines, et mettait ainsi leurs femmes et leurs filles à l'abri de la séduction... Le caractère sacré attaché à ces espèces de courtisanes, fit que les parents virent sans répugnance leurs plus belles filles, entraînées par cette vocation, quitter la maison paternelle pour entrer dans ces séminaires d'où les femmes surannées retournaient sans honte dans la société... Les brahmes portèrent l'institut à sa dernière perfection, en persuadant aux peuples qu'il était agréable aux dieux, honnête et saint, d'épouser une balliadère de préférence à toute autre femme, et de faire solliciter comme une grâce spéciale le reste de leurs débauches[1]. »

On ne peut douter que les prêtres de Brahma ne se soient arrangés de manière à faire tourner à leur avantage l'institution des danseuses attachées au service des temples; ils avaient su, du reste, combiner la religion de telle façon que, dans l'opinion des croyants, la destination des bayadères au service des dieux et aux plaisirs des prêtres ne pût faire l'ombre d'un doute.

En effet, les traditions religieuses de l'Inde portent que Vischnou, dont la seconde incarnation eut pour but de rendre au monde quelques-uns des biens devenus la proie des eaux à la suite d'un déluge, fit sor-

[1] RAYNAL. *Hist. phil. et polit.*, p. 329 et suiv.

tir de la mer une foule d'objets précieux et de divinités subalternes, parmi lesquelles se trouvait Rhemba, que l'on nomma l'*apsarasa* par excellence, accompagnée d'un cortége de six cents millions d'*apsarasas*, toutes resplendissantes de grâces et de beauté. Transportées immédiatement dans les cieux, revêtues des habits les plus magnifiques, ornées des joyaux les plus précieux, douées d'une jeunesse éternelle et de toutes les qualités qui semblent solliciter l'amour, aucun des dieux pourtant ne voulut les prendre pour femmes, parce qu'à leur sortie de la mer elles n'avaient point été soumises à la purification sacrée ; elles sont ainsi demeurées vierges, et, selon quelques auteurs, resteront telles durant l'éternité, ce qui se trouverait en contradiction avec ce qui a été dit au commencement de ce chapitre[1]. On a donné (pl. XIV, fig. 10 du liv. III) le dessin d'une de ces apsaras jouant d'un instrument de musique.

C'est dans les cieux de Siva, de Vischnou et d'Indra que les apsaras font leur séjour. C'est donc à l'imitation des dieux que les brahmanes eurent dans leurs temples des troupes de jeunes filles habiles dans la danse et dans la musique ; mais ils eurent le soin de les soumettre, avant tout, à la purification, afin de les dispenser de garder leur virginité ; et, moins chastes que les immortels dont ils sont les adorateurs et les ministres, ils destinèrent à leurs plaisirs les gracieuses cohortes des devadâsi ou bayadères, en même temps qu'ils les consacraient au service des pagodes.

Les prêtres ayant fait entendre au peuple que la consécration de leurs filles à la divinité était utile à leur salut, les Hindous de toute caste *ont droit* d'offrir

[1] Voy. p. 572.

leurs enfants pour l'entretien du culte; dans la crainte sans doute que l'on ne se lassât de cette contribution, les prêtres ont eu soin d'établir une loi qui l'impose comme un devoir à toute la classe des tisserands, et ce choix ne doit point étonner, car le tissage de la toile est un des métiers qui, dans l'Inde, occupe le plus de bras; au reste, on ne demande aux parents qu'une seule de leurs filles. Ainsi pendant longtemps certaines familles catholiques destinaient au couvent un ou plusieurs de leurs enfants.

Dans l'Inde, les devadâsi sont offertes dès l'âge le plus tendre, et appelées dès lors les *épouses de dieu.* Élevées ensuite dans des édifices attenant au temple, elles sont placées, à l'âge de cinq ans, sous la direction de vieilles bayadères, qui leur apprennent à lire, à danser, à chanter. Il est fort remarquable qu'elles soient les seules femmes de l'Inde qui aient le privilége d'apprendre quelque chose, et notamment de savoir lire et écrire [1]. Combien cet avantage ne doit-il pas les élever aux yeux du vulgaire? Nos danseuses du siècle passé n'en savaient pas toujours autant. Les principales fonctions de celles des temples indiens consistent à entretenir la propreté de la pagode, à danser deux ou trois fois le jour devant l'idole, dans le but d'expier par le chant et la danse leurs péchés et ceux des autres [2]. Elles figurent aussi dans les processions et cérémonies de tout genre; parfois on les appelle pour embellir les fêtes civiles par leur présence et l'exhibition de leurs talents; enfin, elles jouent un rôle dans les

[1] Du Bois. *Mœurs, institutions et cérémonies des peuples de l'Inde*, t. II, p. 355.

[2] Niecamp. *Histoire de la mission danoise dans les Indes orientales* t. I, p. 158.

mariages, répandant sur les épaules de la mariée le safran consacré à Lakmi, déesse de la joie, dont elles représentent l'intervention.

La consécration proprement dite a lieu vers l'âge de neuf ans : le père convie ses amis et ses voisins à la *prise de collier*, qui correspond exactement à la *prise de voile* des couvents catholiques. La *novice* est conduite en pompe à la pagode ; elle donne avant tout des preuves de ce qu'elle sait déjà en fait de danse et de chant ; l'assemblée lui fait des présents, puis elle est introduite dans l'intérieur du temple et s'y prosterne ; elle est relevée par les brahmanes, et le père prononce alors la formule voulue : « Seigneur, je vous offre ma fille; daignez la recevoir à votre service. » Quelques cérémonies particulières ont lieu en l'honneur de la divinité à laquelle est spécialement dédiée la pagode ; enfin, le brahmane officiant prend un bassin de cuivre contenant de l'eau qui a servi à laver l'idole ; il y délaie un peu de sandal, puis en jette quelques gouttes sur le visage de la jeune fille ; il lui passe au cou une guirlande portée précédemment par l'idole, et, finalement, prononce les paroles sacramentelles qui la font *épouse du dieu*... et concubine des prêtres. Elle se prosterne de nouveau, puis elle est conduite à ses compagnes auxquelles le père donne un repas ainsi qu'aux personnes invitées [1].

La nouvelle devadàsi prend alors le collier des femmes mariées ; elle ne peut plus rentrer au sein de sa famille, ni même la fréquenter ; elle fait partie du corps des bayadères que la pagode nourrit, habille, couvre d'ornements précieux et de riches parures; mais tous ces objets appartiennent au temple. Cepen-

[1] *Magasin pittoresque*, année 1838, p. 314.

dant les bayadères peuvent se former un avoir particulier au moyen des rétributions qu'elles reçoivent dans les riches maisons où elles vont danser. Remarquez, toutefois, qu'elles s'y rendent sous le bon plaisir des prêtres, qui, ayant pris la précaution d'interdire à ces pauvres filles la société de leurs parents, ont mille moyens de s'emparer facilement de ce qu'elles ont gagné; d'ailleurs, ce qu'on leur laisse est employé à l'achat de parures et bijoux, qui, en somme, reviennent toujours à la pagode. A l'égard des enfants nés du commerce des prêtres, les filles succèdent à la profession de leurs mères, les garçons sont musiciens nés de la pagode. Les vieilles danseuses tiennent école pour les jeunes, et, en admettant ce qui a été dit plus haut, il s'en trouve qui rentrent dans le monde.

Toutes les danseuses ne sont point attachées aux pagodes; les grandes villes renferment des troupes destinées à l'amusement des riches, qui se rendent dans les maisons au premier appel. Il est même absolument impossible de s'en passer en beaucoup d'occasions; en effet, en plusieurs parties de l'Inde, des personnes de marque réunies pour une visite d'apparat ne sauraient se présenter sans être escortées d'un certain nombre de danseuses : ce serait un manque de civilité d'en agir autrement [1].

Aussi trouve-t-on des danseuses partout; il en est qui se forment en troupes ambulantes et parcourent le pays sous la direction de vieilles bayadères. Celles-ci forment, ainsi que les compagnies sédentaires, des sortes de confréries dirigées et administrées d'après des règlements convenus, et vivant en communauté; la jouissance de leurs plus intimes faveurs s'obtient au

[1] Du Bois. *Mœurs, instit. et cérém. de l'Inde*, t. II, p. 355.

moyen d'un prix fixé en raison de leur beauté et de la perfection de leurs talents ; l'institution leur défend de refuser toute personne qui offre la somme voulue. Malgré cette facilité, et quoique les riches habitants de l'Inde possèdent des harems où se rencontrent les plus belles femmes, il n'est pas rare de leur voir préférer les bayadères et dépenser pour elles des sommes prodigieuses. Comme les bénéfices de ce genre sont mis en commun, telle a été quelquefois la richesse des établissements, qu'ils équipaient des vaisseaux et faisaient un vaste commerce dirigé par des facteurs et employés qui leur en rendaient compte [1]. On cite même des exemples de bayadères venues généreusement au secours de leurs amants après les avoir ruinés.

Il est inutile de dire que les bayadères emploient toutes les ressources qu'elles peuvent connaître pour augmenter leur beauté; celles de l'Inde méridionale se frottent avec du safran dans le but d'éclaircir leur peau, beaucoup plus bronzée que celles des bayadères du nord qui toujours ont passé pour les plus belles. Rien de plus mignon et de mieux formé que leurs pieds et leurs mains. Elles ont une extrême attention à se conserver le sein, l'un des trésors les plus précieux de leur beauté : pour l'empêcher de grossir ou de se déformer, elles l'enferment dans deux étuis d'un bois très-léger joints ensemble et bouclés par derrière. Ces étuis sont si polis et si souples qu'ils se prêtent à tous les mouvements du corps sans aplatir, sans offenser le tissu délicat de la peau ; ils sont revêtus d'une feuille d'or parsemée de brillants. C'est

[1] Grose, trad. par Hernandez, p. 229.— Raynal. *Histoire philosophique et politique des établissements et du commerce des Européens dans les deux Indes*, t. II, p. 332. Il copie Hernandez.

là sans contredit la parure la plus recherchée, la plus chère à la beauté. On la quitte, on la reprend avec une légèreté singulière. Ce voile qui couvre le sein n'en cache point les palpitations, les soupirs, les molles ondulations ; il n'ôte rien à la volupté. La plupart croient ajouter à l'éclat de leur teint et à l'impression de leurs regards en formant autour de leurs yeux un cercle noir qu'elles tracent avec une aiguille teinte de poudre d'antimoine[1]. Sur la tête elles ne portent autre chose que des bijoux et une calotte dorée et sculptée, ou bien un simple disque d'or grand comme la paume de la main, d'où s'échappent les longues tresses de leurs cheveux noirs comme du jais, lissés et polis comme une glace, parfumés d'huile aromatique, et descendant jusqu'aux hanches en tresses longues, épaisses et ornées, soit de fleurs, soit de petites plaques d'or placées à égale distance ; la tresse est terminée par une houpe de soie et de fil d'or. Sur le front, les cheveux sont divisés également, des chaînettes d'or sont appliquées le long des tempes et vont se perdre derrière les oreilles dans la masse de la chevelure. Chargées de joyaux depuis la tête jusqu'aux pieds, de larges anneaux pendent à leurs oreilles, elles en fixent aussi aux narines et à la cloison du nez : au dire de certains voyageurs, cette parure choquante au premier coup-d'œil, relève tous les autres ornements par le charme de sa symétrie ; ceci est selon moi peu admissible, le nez ne semble aucunement fait pour supporter des anneaux, et la prétendue symétrie que l'on veut trouver ici ne s'obtiendrait qu'aux dépens de l'harmonie du visage, bien plus importante à con-

[1] Grose. *Voyage aux Indes orientales*, traduit en français par Hernandez, p. 225.

server. Elles font un meilleur emploi des colliers et des bracelets, mettent des bagues aux doigts de leurs pieds qui sont toujours nus, et signalent la naissance de la cheville par des chaînettes d'or ou d'argent souvent enrichies de pierres précieuses.

Leur costume ne varie presque en rien d'une province à l'autre ; il consiste en un large pantalon fixé et serré au-dessus des hanches par une ceinture ; une sorte de brassière taillée en veste couvre les épaules et cache entièrement la poitrine en laissant seulement à découvert une partie du dos et des côtés ainsi que le col et les avant-bras. Elles ne portent en dessous ni bas ni chemises, mais par-dessus les vêtements que je viens d'indiquer elles jettent avec un art inexprimable une grande pièce d'étoffe de soie, coton de soie ou mousseline, blanche ou bariolée, dont elles s'enveloppent le buste et les reins, la laissant souvent flotter jusqu'à mi-jambes; c'est dans la manière de disposer cette sorte d'écharpe que consiste principalement la variété du costume des bayadères, que certains voyageurs ont cependant accusé de n'avoir rien de pittoresque [1]. Un autre ornement dont elles se parent dans l'intimité, et après en avoir écarté plusieurs autres, est un collier de fleurs naturelles appelées *mogris*, qui ressemblent au jasmin double, mais dont l'odeur est infiniment plus forte et plus agréable. Les connaisseurs préfèrent, dit-on, ce genre de parure à tous les autres. En effet, est-il un éclat préférable à celui des fleurs? un parfum supérieur aux suaves odeurs qu'elles exhalent? leurs guirlandes entrelacées ne sont-elles pas les seuls vêtements admis par l'amour?

L'art de plaire étant toute la vie, tout le bonheur,

[1] Jacquemont. *Voyage dans l'Inde*, journal, deuxième partie, t. I, p. 209.

toute l'occupation des bayadères, et le talent leur donnant souvent le pas sur des femmes plus belles, mais moins habiles qu'elles, leurs progrès dans la danse ne peuvent manquer d'être rapides. D'ailleurs la danse religieuse elle-même n'a pas d'autre objet que la peinture de l'amour ; la religion présentant sans cesse dans les livres sacrés des nymphes de toute sorte s'empressant autour des dieux ; éperdues d'amour au souvenir des bienfaits qui signalent la présence des immortels, elles apportent toutes les grâces imaginables dans leurs témoignages de respect, d'affection et d'adoration, et méritent ainsi de participer à la divine essence [1]. N'ont-elles pas aussi à peindre ces tableaux si fréquents dans la religion des Indes où les dieux sont contrariés dans leurs amours par des êtres subalternes dont ils finissent toujours par être vainqueurs, mais après de longues alternatives de crainte et d'espérance, après que la beauté dont ils sont épris s'est trouvée exposée à des dangers fréquents et terribles. Combien de petits drames à faire sur un pareil canevas ; cependant comme les Indiens n'ont pas pour la monotonie la même aversion que nous, ces petits ballets roulent toujours dans le même cercle, en sorte que la danse des bayadères est infiniment peu variée et que la danse vulgaire semble la même que la danse religieuse.

Par suite de cette erreur bien naturelle qui confond dans une même pensée les danseuses et la danse, on a en général singulièrement exagéré le talent des bayadères ; mais un personnage aussi grave et aussi réservé que William Jones ne devait pas manquer de faire ici la distinction nécessaire, et l'on s'étonne de le voir trouver aux danses indiennes une excellence et

[1] Voy. Eugène Burnouf. Traduction du *Bhâgavata pourâna*.

une perfection qui n'ait pu jamais être surpassée ni même égalée [1]; plusieurs de ses compatriotes, tombant dans un excès opposé, ont nié à la fois l'agrément des bayadères et le charme de leur danse dans laquelle ils n'ont aperçu qu'un spectacle ridicule [2]. Avant de donner une opinion sur ce sujet, il est nécessaire d'examiner en peu de mots en quoi consiste cette danse, mal connue parce qu'elle a souvent été mal expliquée.

Quel qu'en soit le sujet, c'est-à-dire l'action à représenter, il y a certaines circonstances nécessaires à indiquer parce qu'elles se reproduisent presque toujours. Avant de commencer, les dévadâsi se tiennent rassemblées en groupe, le visage couvert d'un voile; les instruments, dont je parlerai dans un instant, s'étant fait entendre, le *chelembikharem* ou maître des ballets paraît derrière les danseuses, tenant en ses mains le *tal* c'est-à-dire des cymbalettes dont le son est fort éclatant; au signal donné, toutes les danseuses se découvrent à la fois et vont prendre leur place au-devant des musiciens. Alors commence l'action qui est surtout mimique et dans laquelle habituellement deux danseuses seulement se meuvent à la fois; elles agissent dès ce moment avec un art particulier et mélangent leurs attitudes avec une adresse infinie, une parfaite relation, une admirable convenance et une expression dont rien ne saurait donner l'idée. Les jambes ne jouent pas comme chez nous le principal rôle; elles ne servent guère qu'à déplacer la personne, mais toujours dans une mesure réglée par le rhythme des instruments auxquels s'unit le bruit que font sur le sol les pieds nus des danseuses; les bras expriment les sentiments

[1] Jones. *On the mus. mod. of the Hind.*, p. 172.
[2] Yves, cité par Baron. *Lettres sur la danse*, p. 42.

les plus délicats que la pose des doigts semble aider à définir; mais la plus forte expression part comme on peut le croire de la tête et surtout des yeux qui reflètent et renvoient jusqu'au fond de l'âme les feux du soleil de l'Inde. Veulent-elles peindre la colère, elles savent imprimer des mouvements convulsifs, non-seulement au regard, mais aux lèvres, au nez, à toute l'étendue du front et à ses parties; s'agit-il d'exprimer l'amour, elles agitent doucement la tête qu'elles retournent par moments d'un air tendre et languissant; les muscles et les veines du cou marquent l'agitation intérieure de leur être, leurs yeux expriment une suave langueur; elles soupirent, leur sein s'agite de plus en plus; c'est alors que se déploient successivement les plus charmants préludes et les plus délicates nuances de la volupté suprême : molle résistance, refus agaçants, concessions, faveurs, puis les soupirs, les larmes, les convulsions, le délire, jusqu'à ce qu'enfin, ivres de volupté et toujours palpitantes d'amour, elles semblent succomber sous le poids du plaisir qui embrase tous leurs sens.

Les scènes de ce genre sont celles que les bayadères représentent le plus fréquemment, et l'on en retrouve le fond dans plusieurs danses de l'Europe, particulièrement dans le *boléro;* nous les verrons se reproduire avec une expression encore moins voilée chez les *ahoualem* et les *gawasi* de l'Égypte [1]. Il est remarquable qu'en public les bayadères dans leurs mouvements lascifs et leurs attitudes irritantes, ne découvrent jamais aucune nudité [2]. Elles se donnent plus de liberté chez les particuliers où elles sont appelées; elles ont

[1] Voy. l. III, sect. I, art. V, t. II, p. 177 et suiv.
[2] GROSE, trad. par HERNANDEZ, p. 224.

même des danses particulières pour ces circonstances; les postures, les regards, susceptibles de provoquer l'amour, sont alors multipliés, mais en ce cas c'est comme courtisanes et non plus comme danseuses qu'elles doivent être considérées.

Pour les actions mimiques, elles ont une série fort nombreuse de gestes convenus, aussi difficile à retenir que le vocabulaire d'une langue très-étendue [1]. Ce ne sont pas seulement les actes et les passions qui, dans les idées indiennes, sont exprimés par les gestes; ils représentent également une montagne, un cheval, un arbre, un vaisseau, etc.; certains gestes déterminés désignent uniquement et spécialement tel ou tel objet; mais tout est ici purement de convention, et un geste représente une idée de la même manière que la lettre A, par exemple, représente un son qui pouvait tout aussi bien être celui d'E si la chose eût été ainsi réglée à l'avance.

C'est sans doute en raison de ces conventions relativement au geste, que l'on a peu compris le sens des danses indiennes exécutées par des danseuses de la côte de Coromandel, venues à Paris vers la fin de 1838, et qui exécutaient une danse sacrée, accompagnées de trois musiciens occupés à diriger leurs mouvements.

Dans les danses qui n'ont pas rapport au culte, les sujets de la pantomime sont toujours des scènes amoureuses : c'est, par exemple, un amant offrant ses vœux à sa maîtresse; une vieille chargée de quelque tendre message, et s'efforçant de toucher le cœur d'une beauté novice, ou bien de l'enlever à un amant en faveur de celui dont elle favorise les feux; c'est encore

[1] Papi. *Lettere sull' Indie orientali*, t. II, p. 43.

une jeune fille timide craignant d'être surprise à un rendez-vous [1]. En un mot, ce sont toujours des pantomimes d'amour; le plan, le dessin, les attitudes, les mesures, les sons et les cadences de ces ballets, tout respire cette passion et en exprime les voluptés et les fureurs [2].

Dans leur système dramatique, les Indiens admettent certaines pièces où la danse figure en première ligne, telles que les *nâtyasârakas*, dont le sujet est encore l'amour et le plaisir; ces pièces sont en un seul acte. Le même genre reparaît dans les *prasthânas*, qui roulent sur des sujets semblables, mais où sont mis en scène des personnages d'ordre inférieur; le héros et l'héroïne sont des esclaves, leurs compagnons des gens sans caste; l'ouvrage forme deux actes. Il est fort remarquable que les Indiens possèdent ainsi un drame spécialement approprié à une classe particulière; c'est, comme on l'a observé, un trait caractéristique de leur système social [3]. On cite encore le *hallisâ*, pièce en un acte dans laquelle figurent dix femmes et un seul homme [4].

L'orchestre qui accompagne les danses indiennes mérite d'être observé. C'est ordinairement un homme âgé qui est à la tête de toute l'assemblée et cumule les fonctions de chef d'orchestre et de maître des ballets. Il y a longtemps que les Européens ont été choqués du contraste bizarre d'un vieux musicien difforme au milieu du groupe de ces belles filles [5]. Il

[1] GROSE, trad. par HERNANDEZ, p. 223.
[2] RAYNAL. *Hist. phil. des étab. europ. dans les Ind.*, t. II, p. 331.
[3] WILSON. *Système dramatique des Indiens*, en tête de sa trad. du *Théâtre indien*, t. I, p. xxxij de la version française.
[4] WILSON, p. xxxiv.
[5] RAYNAL. *Hist. phil. des ét. des Europ. dans les Ind.*, t. II, p. 331.

chante de temps à autre et marque la mesure sur des cymbalettes fort éclatantes, l'un des bassins étant de cuivre et l'autre d'acier [1]; cet instrument s'appelle *tal* ou *talous*; quand l'exécutant ne prononce pas de paroles spéciales, il répète sans cesse ce mot, et avec une rapidité toujours croissante; il se porte sur les pas des danseuses en se baissant près d'elles pour les animer [2], et arrivant lui-même, par degrés, à un véritable état de convulsion que partagent souvent les bayadères. A la voix du *chelembikharem* (c'est le nom indien du maître des ballets) se joignent celles d'anciennes danseuses qui ont cessé d'exercer et instruisent les plus jeunes; elles alternent par moments avec lui en battant continuellement la mesure dans les mains, selon l'usage de toute l'antiquité [3]. Tel est le véritable fond de l'orchestre; on y ajoute le *matalam*, le *dhole*, le *carna* ou *tith*, flûte sans trous; le *nagassarem*, sorte de hautbois; le *toury*, cornemuse à deux tuyaux; il y a aussi des contrées où l'on joint à ces instruments la *sarungie* ou violon des Indes, une sorte de fifre qui correspond sans doute au carna, etc. [4]. L'orchestre des bayadères qui dansèrent à Paris se composait du chelembikharem, du joueur de matalam, qui exécutait en même temps une tenue perpétuelle sur le nagassarem, et d'un troisième musicien battant le dhole de la main droite, tandis que sa main gauche faisait résonner continuellement, et en suivant le rhythme, une corde tendue à l'extérieur de la caisse. Le matalam et le dhole se bat-

[1] HAAFNER, cité par BARON. *Lettres sur la danse*, p. 44. — Voy. plus haut, p. 497.

[2] SONNERAT. *Voyage aux Indes*, t. II, p. 41.

[3] Voy. l. III, art. V, t. II, p. 161.

[4] SONNERAT. *Voyage aux Indes*, t. I, p. 41. — HAAFNER, dans BARON, p. 43. — GROSE, trad. par HERNANDEZ, où l'on lit *vielle* au lieu de *viole*. — Sur les instruments cités ici, voyez le ch. IV, § 7 et suiv.

tent, non avec des baguettes, mais toujours avec la main, en sorte que le son en est fort mat et fort terne. A tous ces instruments se joint par instants la voix des danseuses elles-mêmes, qui marmottent de certaines paroles semblables à un murmure plaintif auquel succède un éclat de voix inattendu.

Quels que soient les éloges que l'on a fait en beaucoup de livres du talent des danseuses indiennes et du charme des danses exécutées par elles, il est certain que leur apparition sur la scène parisienne a singulièrement diminué leur réputation. Plusieurs critiques ont dès lors regardé les relations des voyageurs comme des descriptions de fantaisie dont il ne fallait tenir aucun compte. Il est certain que l'on s'attendait à toute autre chose, et, pour la plus grande partie du public, le désappointement a été complet. Il est venu surtout de ce que, dans les idées vulgaires, on supposait la danse des bayadères plutôt ballatoire que mimique, et c'est le contraire qui s'est réalisé. Cette idée a empêché de remarquer la grâce et l'abandon de leurs mouvements, l'à-propos et la justesse de leurs poses, la souplesse, la vigueur, l'élasticité de leurs membres; n'étant point préparé à la danse par une action dramatique, on n'en comprenait aucunement la portée, l'expression, ni même le sens. La jolie statuette d'Auguste Barre (fig. 30, pl. XIV *bis*), qui représente Ammany, la plus gracieuse des bayadères venues à Paris, exécutant une de ses poses favorites, suffirait pour prouver que les danseuses indiennes sont loin d'être dépourvues de charmes.

Il faut observer aussi que, dans ce qu'elles ont offert au public, elles ne faisaient point usage de toutes les ressources de l'art, n'employant point ou n'em-

ployant qu'avec une extrême réserve et une sorte de parcimonie les ressources séduisantes, c'est-à-dire la partie de leur art qui eût fait le plus d'impression sur les spectateurs parisiens; il en est de même dans leur pays, où souvent elles ménagent leurs ressources[1]. Il ne faut pas non plus oublier que leur danse était *religieuse;* elles dansaient le soir sur le théâtre des Variétés comme elles eussent fait le matin devant l'image de Wischnou; c'était pour elles la pratique quotidienne et routinière. L'assemblée était trop nombreuse et trop étourdissante; leurs beaux yeux n'avaient pas de point de mire. Pour apprécier leur mérite, il eût fallu les voir s'animer réellement, irritées de plus en plus par la passion et l'envie de plaire; alors sans doute elles se fussent rapprochées davantage du tableau séduisant tracé par les voyageurs et les indianistes.

Ainsi, tout en rabattant quelque chose des éloges débités sur la danse des bayadères, il ne faut pas la supposer tout à fait inférieure à sa réputation; divers observateurs s'accordent même à lui donner le pas sur la musique du pays[2], et l'on ne doit pas s'en étonner; l'ouïe est celui de nos sens dont l'éducation est la plus difficile; moins volontiers que tout autre il s'écarte des habitudes contractées. Ce que l'on semble devoir reprocher avec raison à la danse comme à la musique, c'est une extrême monotonie; des écrivains d'ordinaire fort indépendants ne craignent pas de déclarer la danse indienne la plus gracieuse et la plus séduisante du monde; ils vont même jusqu'à dire qu'auprès des aimables attitudes des danseuses indiennes, les

[1] GROSE, trad. par HERNANDEZ, p. 221.
[2] PAPI. *Lettere sull' Indie orientali*, t. II, p. 42.

entrechats et les pirouettes de l'opéra leur semblent comme les gambades des sauvages de la mer du Sud ou le stupide trépignement des nègres [1]. Ces dernières paroles prouvent que l'auteur si instruit et si spirituel des *Lettres sur les Indes* n'avait point su établir les distinctions nécessaires dans les différentes sortes de danses. Elles prouvent aussi combien il est quelquefois aisé de s'habituer aux choses qui, dans le premier moment, avaient paru les plus choquantes. Qui croirait, en effet, que, fort peu de temps auparavant, le même écrivain avait trouvé que la danse des bayadères se réduisait « à quelques contorsions des doigts et des mains, et à un faible mouvement de progression obtenu probablement par les efforts les plus pénibles. Je suppose, ajoutait-il, à leur attitude, quand elles bougent, que le mérite des nymphes indiennes consiste à marcher sur les talons seulement, avec la pointe des pieds tournée en dedans; en se traînant de la sorte, elles ramènent quelquefois sur leur tête un des bords de leur ample vêtement, comme pour s'essuyer le front. C'est là le type de ce qu'à l'Opéra on appelle le pas du châle [2]. »

Au reste, il est certain que la grâce dans le maintien et les attitudes, indépendamment de l'agilité des jambes, de la légèreté des sauts et de la force des jarrets, a un charme bien puissant. C'est cette partie mimée de la danse, nettement, franchement et hardiment exprimée avec des gestes et des attitudes analogues, qui est le fond de la danse en usage dans les

[1] JACQUEMONT. *Correspondance avec sa famille et plusieurs de ses amis, pendant son voyage dans l'Inde.* Lettre à Porphyre Jacquemont, du 15 mai 1830.

[2] JACQUEMONT. *Voyage dans l'Inde*, journal, deuxième partie, t. I, p. 210

Indes. La nature même des petits ballets habituellement en usage semble en restreindre l'exercice aux danseuses de profession ; ce genre n'admet pas la danse des hommes; ils sont seulement employés comme bouffons dans certaines actions comiques; encore a-t-on soin de les habiller en femmes [1]. On regarderait, d'ailleurs, comme ayant foulé aux pieds toutes les bienséances, une femme qui danserait ou imiterait les gestes des danseuses [2].

Il y a une autre classe de danseuses indiennes qui parcourent les villes et les villages ; elles s'appellent *natchés*, ainsi que la danse fort ancienne dont elles font usage ; on se sert, pour l'accompagner, de la *vîna* et du *sitar* [3]. Les rois, vice-rois et gouverneurs en ont souvent des troupes fort nombreuses à leur service [4].

La présence des danseuses embarrassa plus d'une fois le zèle de ceux qui s'efforçaient de convertir à la foi chrétienne les habitants de l'Inde accoutumés depuis longtemps à ces spectacles si bien faits pour charmer leurs heures de loisir. On tonna contre les danseuses et ceux qui les élevaient et les instruisaient : « C'était le comble de la honte que leurs gestes et leurs chansons; les fêtes les plus solennelles n'étaient que la mise en action des infamies habituelles aux dieux du pays et imitées par leurs ministres et sectateurs, etc. [5]. » D'autres pensaient qu'il fallait quelquefois user d'indulgence à cet égard ; c'était l'avis des

[1] PAPI. *Lettere sull' Indie orientali*, t. II, p. 42.

[2] NIECAMP. *Histoire de la mission danoise dans les Indes orientales*, t. I, p. 175.

[3] Voy. ch. IV, § 3 et 5.

[4] Voy. *Magasin pittoresque*, année 1838. p. 186.

[5] LUCINO. *Esame e difesa del decreto pubblicato in Pudischerì da monsignor Carlo Tommaso di Tournon*. Roma, 1728, p. 158.

jésuites [1], qui, dans toutes les questions de ce genre, ont toujours montré un meilleur jugement que certains casuistes inopportunément rigoureux. Dans la vue de remédier au mal, plusieurs évêques eurent assez de crédit pour faire expulser les bayadères de l'intérieur des villes, mais alors elles s'établissaient dans un village des environs d'où les gens riches les faisaient venir chez eux [2]. Considérant la chose sous un aspect plus favorable, d'autres évêques ont imaginé de payer, aux frais du culte catholique, des troupes de danseuses qui, les jours de fête, exerçaient leur art devant les églises, et augmentaient ainsi le concours du peuple et la pompe de la solennité [3].

Outre ces danses proprement dites, on connaît dans l'Inde des divertissements de plusieurs genres; nous avons vu que les représentations dramatiques y sont fort goûtées ; les mascarades le sont aussi, et il se fait des travestissements si étranges, si prodigieux, que des Européens déclarent avoir été forcés de se jeter par terre, pour rire avec moins de danger du spectacle qui s'offrait à leurs yeux [4].

En parlant de l'usage de la musique dans les cérémonies nuptiales, j'ai déjà marqué que la danse y allait toujours unie. Il paraît qu'en ces occasions surtout, les danseuses déploient toutes les ressources de l'art pour inspirer aux nouveaux conjoints et à tous les assistants des idées de joie et de bonheur [5]. On a vu aussi qu'en certaines provinces une sorte de danse accompagnait les funérailles.

[1] Lainez. *Defensio indicarum missionum*, cité par Lucino, p. 240.

[2] Grose, trad. par Hernandez, p. 225.

[3] Papi. *Lettere sull' Indie orientali*, t. II, p. 82.

[4] Jacquemont. *Correspondance avec sa famille*. Lettre à Porphyre Jacquemont, du 15 mai 1830.

[5] Paolino da S. Bartolomeo. *Viaggio alle Indie*, p. 203.

Tout le monde sait que les Indiens ont eu de tout temps une grande réputation pour les exercices d'adresse ; aussi rencontre-t-on très-fréquemment dans le pays des danseurs de corde, joueurs de gobelets, et gens qui font profession de conjurer les bêtes venimeuses [1]. Les danseurs de corde surtout sont innombrables, et nulle part le funambulisme ne s'est pratiqué avec plus de succès [2]. Les Indiens ont le corps de la plus grande souplesse [3], d'où résulte pour eux une extrême facilité à exécuter sans effort les tours d'agilité les plus extraordinaires ; nous avons pu quelquefois nous en assurer par la présence de bateleurs indiens dans nos contrées. Leur habileté en ce genre égale au moins celle des Chinois dont j'ai décrit précédemment quelques exercices d'adresse presque incroyables [4].

Cette souplesse des membres peut encore se remarquer chez les Indiens dans leur aptitude à supporter sans fatigue les courses les plus longues et les plus rapides ; mais il faut une circonstance pour cela. L'apathie naturelle de ce peuple n'a jamais songé à faire comme dans la Grèce antique un spectacle public des courses à pied ; cependant les messagers indiens sont excellents coureurs et résistent à la lassitude d'une manière tout à fait merveilleuse : ils feront par exemple 68 kilomètres en une journée et marcheront de même trente jours consécutifs [5]. Ils eussent mieux

[1] Niecamp. *Histoire de la mission danoise dans les Indes orientales*, p. 178. — Voyez d'ailleurs toutes les relations et le quatrième *excursus*.

[2] Du Bois. *Mœurs, institutions et cérémonies de l'Inde*, t. I, p. 86.

[3] Buckingham. *Tableau pittoresque de l'Inde*, trad. par Benjamin La Roche, p. 102.

[4] Voy. l. I, ch. X, p. 356 et suiv.

[5] Buckingham, p. 102.

fait de s'adonner aux exercices de ce genre que d'adopter en quelques contrées les combats d'animaux et même les spectacles de pugilistes ou boxeurs [1], qui malheureusement ne répugnent pas autant qu'on le croirait aux habitudes indolentes de l'Indien. En effet, il semblerait plus particulièrement propre aux amusements sédentaires et l'on aime à retrouver son génie dans celui des jeux de ce genre qui par le nombre, la variété et l'élégance des combinaisons a pris un caractère vraiment scientifique. Souvent l'invention lui en a été attribuée [2] et l'on est même arrivé à le démontrer d'une manière à peu près incontestable [3]. Mais ces matières ne tiennent point à mon sujet, par lui-même si riche et si étendu que je n'aurais aucune excuse d'en outre-passer les limites.

CHAPITRE VII.

Réflexions générales ; parallèle musical des Chinois et des Indiens.

On l'a dit mille fois : si la réflexion et l'examen allaient toujours de compagnie avec l'imagination, les grands génies seraient moins rares et les idées nouvelles plus communes. C'est surtout à l'égard des Indiens que cette remarque est frappante ; chez ces peuples l'imagination déborde, mais point d'observateur patient, d'intelligent calculateur pour constater,

[1] Du Bois. *Mœurs, instit.*, etc., t. II, p. 331.

[2] Voy. Voltaire. *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*, dans ses *OEuvres*, t. XV, p. 288.

[3] Voy. Jones, *On the indian games of chess*, dans ses *OEuvres*, t. IV, p. 323, éd. in-8.

modérer, en un mot régler la marche de la pensée et diriger l'instinct dans ses découvertes.

La religion de Brahma offrant le tableau le plus admirable de la création, de la conservation et de l'harmonie de notre univers ouvre un vaste champ aux spéculations les plus élevées de la philosophie, et l'imagination se plaît à parcourir sans cesse et dans tous les sens cette poétique enceinte dont les limites ne s'aperçoivent et ne se conçoivent même pas.

C'est là que les musiciens rencontrent Nareda absorbé dans la contemplation de la vîna [1], dont le souffle de Brahma est venu animer les cordes; il ne peut se lasser d'admirer les innombrables progressions sonores que lui offre l'instrument dont il est le père.

Plus loin c'est la belle Seraswati, présidant à l'ordre, à la symétrie de l'univers et par conséquent à la musique [2]; à elle le don des langues [3], car elle a enseigné aux humains la plus séduisante, la plus mélodieuse de toutes, celle qu'entendent et parlent tous les peuples, la langue universelle et primitive dont les éléments, toujours les mêmes, trouveront sans cesse à se renouveler dans la suite des siècles.

Mais de tous les dieux invoqués par les musiciens et les poëtes, aucun n'a plus d'adorateurs que l'aimable, le séduisant Crischna entouré des nymphes ses immortelles compagnes [4]; en lui s'admire par-dessus tout la puissance attractive de l'art. Il a réuni seul toute l'histoire amoureuse de l'antiquité; sans cesse éperdu d'amour, il est sans cesse recherché des belles

[1] **Dalberg.** *Ueber die Musik der Indier*, p. 100.

[2] Voy. ch. II, p. 410 et 414.

[3] **Soudraka.** *Le chariot de terre*, acte III, trad. par **Wilson** et **Langlois**, p. 57.

[4] Voy. ch. II, p. 410.

qui l'appellent *Mohun*, c'est-à-dire *l'enchanteur*. Plein d'ardeur et de courage, il a remporté mille victoires, il est le premier des héros de l'Inde mythologique, mais les poëtes oublient ses guerres et ses triomphes pour ne songer qu'à ses amours. Tous les charmes réunis dans sa personne n'égalent cependant pas les sons de sa flûte; les airs qu'il joue produisent même une sorte de frénésie, et pour donner une idée de son pouvoir, les poëtes disent que la flûte de Crischna peut suspendre les menaces d'un époux irrité, les pleurs d'un enfant qui a faim, et faire oublier à une femme qu'elle n'est pas vêtue.

Faut-il s'étonner après cela que, plus encore qu'ailleurs, les chansons amoureuses soient dans l'Inde les plus communes? Beaucoup d'entre elles, ayant pour objet les aventures de Crischna, sont en même temps des hymnes pieuses. Et qui ne se plairait à invoquer un être si aimable environné d'une cour si attrayante et dont les actes rappellent à chaque instant l'ivresse de la volupté? Quel artiste ne verrait en lui la personnification de l'art? quel amant celle de l'amour? Qui ne sentirait son imagination échauffée par le tableau de Crischna dansant et chantant avec Seraswati et Nareda, aux sons de la musique céleste? Hélas! fallait-il que des *barbares* venus du nord avec ce qu'ils nomment l'*industrie* s'avisassent que le grand et séduisant Crischna pouvait bien n'être qu'un *impudent coquin!*[1]

Malgré ce fâcheux anathème, son culte trouve encore d'innombrables sectateurs; il remonte à la plus

[1] WILLARD. *A treatise on the mus. of Hind.*, p. 91. « Some adore him as a god, others esteem him as a lover, and a few treat him as an impudent fellow. »

haute antiquité ; un si aimable dieu dut avoir de bonne heure des autels et surtout des prêtres empressés de se donner comme ses représentants. Tout le monde sait quelle a été de tout temps, aux Indes, l'influence de ceux-ci, quelle que soit d'ailleurs la divinité spéciale qu'ils honorent. Ils forment la première des castes indiennes et sont, aux yeux de la multitude, les saints élus et les véritables fils de Brahma.

> Leur tribu, disent-ils, de son front élancée,
> Sur le peuple à genoux règne par la pensée ;
> La tribu des guerriers, ouvrage de ses bras,
> Eut la force en partage et courut aux combats ;
> Nous (les parias), il nous enfanta dans un jour de vengeance :
> La poudre de ses pieds nous donna la naissance [1].

Il y a en outre la classe des agriculteurs et des marchands ; mais celle des brahmes a tout le pouvoir et bien souvent a décidé du sort des empires. Ils se disent sur terre créateurs et conservateurs de la société, et instituteurs nés du genre humain ; aussi dans les matières religieuses se réservent-ils le fond, ne montrant au vulgaire que l'enveloppe [2].

Le premier et le plus certain effet des divisions en castes fut toujours d'arrêter tout progrès de l'intelligence et de perpétuer l'enfance des peuples. Rien ne saurait se perfectionner là où l'hérédité des professions emprisonne chacun dans une sphère étroite, où l'impossibilité de se signaler étouffe le génie naissant, et retient l'essor des facultés que le ciel lui a départies. C'est sans doute aux brahmes que l'on doit cette règle stupide qui réduit l'art du compositeur à coudre et fondre ensemble des fragments de mélodies an-

[1] Cas. Delavigne. *Le Paria*, acte I, sc. I.
[2] Creuzer et Guigniaut. *Religions de l'antiquité*, t. I, p 144.

ciennes et à donner ces déplorables assemblages comme des airs nouveaux. Ayant cessé d'inventer, les prêtres indiens ne veulent pas que d'autres inventent, et pour l'empêcher ils ne craignent pas de s'interdire à eux-mêmes toute production nouvelle. Possesseurs des immenses et fertiles domaines de l'art qu'ils ne savent plus féconder, non-seulement ils ne les afferment point, mais ils empêchent les autres de cultiver dans leurs propres champs les plantes que ne produisent plus les terrains laissés désormais en friche par leur inhabileté et leur paresse; tel fut aussi le système des prêtres de l'Égypte[1]. Moins sévères et d'une imagination plus enjouée, ceux de l'Inde offrirent du moins à l'adoration des peuples des dieux sociables, toujours entourés de danse et de musique, musiciens et danseurs eux-mêmes; ils surent mettre leur caste à la tête de tout ce qui, de près ou de loin, se rattachait à l'art; bien loin d'interdire les représentations dramatiques de toute espèce, ils se plurent à en faciliter l'accès et à en rendre la pompe plus respectable en donnant aux spectacles, pour époque la fête des dieux, pour emplacement le voisinage des temples.

L'usage de ces représentations s'est mieux conservé que celui de l'étude théorique de l'art. Peut-être cela est-il venu de ce que les traités sur cette matière sont, dit-on, très-difficiles à comprendre, en raison, sans doute, de l'absence d'ordre philosophique dans l'exposition, et par suite des imperfections de la sémiographie. Aussi, l'antique théorie musicale de l'Inde est-elle entièrement abandonnée aujourd'hui. Tous les musiciens apprennent d'oreille les pièces vocales et instrumentales; plusieurs montrent dans l'exécution

[1] Voy. liv. III, sect. I, art. 2, t. II, p. 56.

un assez remarquable talent; la plupart ne savent pas lire[1].

Ce dernier fait nous prouve que, loin d'être comme autrefois cultivée par les brahmes, la musique est en grande partie abandonnée aux classes peu instruites. Or, si l'on admet comme chose impossible d'acquérir une véritable supériorité musicale en ne jouant que de mémoire et par routine, on conviendra que la musique indienne, telle qu'on la pratique aujourd'hui et, selon toute apparence, depuis bien longtemps, s'offre à nous sous un aspect bien dégradé.

Observez qu'en cette matière il faut absolument un système qui ne laisse rien à la tradition et fixe immédiatement sur le papier la pensée du compositeur, de manière à ce qu'elle ne subisse plus de modifications ultérieures; or, même en supposant les musiciens de l'Inde plus instruits qu'ils ne le sont, il est certain que la notation actuelle laisse une grande partie de la composition soumise au goût, c'est-à-dire au caprice de l'exécutant le plus infime.

Une sémiographie aussi défectueuse pour un ensemble modal si considérable, donnerait à penser que beaucoup de modes indiens n'ont jamais existé que dans les livres des théoriciens. En tout cas, c'est aller trop loin de prétendre que les compositeurs de l'Inde ont su inventer des mélodies analogues au caractère de chacun des modes, surtout en avouant un instant après que le signe distinctif de chacun ne ressort pas assez, qu'il s'en trouve dont l'exécution est difficile; que d'autres ne sauraient se prêter à l'expression musicale, etc.[2]. D'ailleurs, si cette quantité de modes

[1] WILLARD. *A treat. on the mus. of Hind.*

[2] JONES. *On the mus. mod. of the Hind.*, p. 174.

dont on veut être fier était solidement basée et clairement définie, différeraient-ils, dans chaque royaume, de nom, de nombre, d'ordonnance? Y aurait-il sur cette matière tant de contradictions parmi les théoriciens, et enfin la plus grande partie serait-elle, comme elle l'est indubitablement aujourd'hui, et certainement depuis une époque fort lointaine, négligée et oubliée?

Une telle variété d'échelles a-t-elle même jamais réellement existé? On ne doit pas craindre de poser cette question hardie, si l'on s'en tient seulement aux affirmations de ceux qui, ayant fait exécuter des airs indiens sur la vîna par des musiciens du pays, puis ayant répété note par note la mélodie de ces mêmes airs sur un clavecin accordé à notre manière, n'ont, après une observation attentive et minutieuse, remarqué aucune différence dans la tonalité de l'un et de l'autre instrument [1]. Comment, à moins de refuser à l'observateur l'intelligence musicale la plus vulgaire, ne pas s'en rapporter à lui quand il expose aussi nettement le résultat de son expérience?

Malgré cela, je ne saurais admettre que des modifications plus ou moins sensibles dans la succession des tons de notre échelle n'aient jamais existé dans le système indien, et je crois même que les habiles musiciens du pays en font encore un usage continuel. Cette opinion repose d'abord sur la nature des deux plus anciens instruments de l'Inde, la vîne et le tamboura. On se souvient que celui-ci est armé d'un manche dépourvu de touchettes, en sorte que l'exécutant peut, en allongeant ou retirant le doigt, altérer en plus ou en moins la note qu'il fait entendre. Quant à l'autre,

[1] Fowke. *Asiatic researches*, t. II, p. 295.

les chevalets mobiles lui fournissent non-seulement le moyen de varier autant qu'il lui convient les séries tonales en changeant les chevalets de place, mais encore celui de modifier accidentellement tel ou tel ton au moyen d'une pression plus forte des cordes entre les chevalets. Comment de telles précautions auraient-elles été prises sans l'attente d'un résultat, et quel pouvait être ce résultat, sinon la modification tantôt constante, tantôt momentanée, de certains intervalles donnant naissance à des séries plus ou moins différentes de l'échelle ordinaire?

Cela veut-il dire que les observations signalées il y y a un instant aient été mal faites? Non; mais en cette occasion l'on a observé un fait isolé et actuel dont la constatation n'infirmait en rien la possibilité de circonstances différentes. Que dans l'usage habituel l'échelle des Indiens soit à peu près semblable à la nôtre, qu'ainsi formée elle soit même pour eux une sorte de fond commun d'où se tirent toutes les autres, un point de rappel où elles viennent toutes aboutir, je ne le nie pas, et je regarde même la chose comme fort vraisemblable, mais je n'en saurais conclure que d'autres gammes indiquées par les théoriciens n'aient pas existé, n'existent pas encore.

Remarquons aussi, à ce sujet, que fort souvent le jugement des voyageurs et autres écrivains qui nous parlent de la musique des pays éloignés, ne repose que sur l'audition d'artistes peu habiles et quelquefois des plus mauvais. Quelle idée un Indien visitant l'Europe se ferait-il de notre musique, s'il en jugeait par celle des aveugles, mendiants, et de tous ces racleurs ambulants qui courent les rues et s'arrêtent pour réjouir les habitués des cabarets. Aurait-il tort, dit le capi-

taine Willard [1], d'affirmer que cette musique est exécrable.

Ensuite, ne vous faites pas de fausses idées sur cette richesse apparente de la musique indienne, et sur les avantages du grand nombre de modes. Gardez-vous surtout d'imaginer qu'à cet égard nous ayons quelque chose à envier aux Indiens. En quoi consiste la différence de leurs modes? Dans une altération momentanée en plus ou en moins de certaines notes de chaque échelle ; or, si l'on adopte la théorie exposée plus haut [2], on est forcé de reconnaître ces modifications comme un simple agrément d'exécution donnant à la cantilène une fluidité qui lui manquerait sans cela ; Or, c'est là un moyen dont nous faisons usage à chaque instant. Pour les gammes défectives dans lesquelles une ou deux notes sont rejetées, il est évident que rien n'annonce plus l'enfance de l'art et l'imperfection des instruments ; si nous ne nous comportons pas là-dessus comme les Indiens, c'est que nous n'y trouvons aucun avantage ; rien ne nous empêcherait de composer des airs où manquerait tel ou tel degré : qui peut le plus peut le moins. L'expérience en a été faite à plusieurs reprises, et avec un certain succès [3].

Du reste, si les Indiens ont un grand nombre de modes, ils n'ont à peu près aucune idée de la modulation ; mais le peu qu'ils font à cet égard est bien entendu, et donne à penser qu'avec une bonne direction ils saisiraient habilement cette précieuse ressource de la mélodie.

Leur principal instrument se prêterait merveilleu-

[1] Willard. *A treat. on the mus. of Hind.*, p. 10.

[2] Voy. ch. III, § 1 et 5, p. 431 et 458.

[3] Voy. le cinquième *excursus*.

sement à tout ce qu'on se proposerait en ce genre. Sa construction me semble vraiment fort remarquable, et nous montre le génie des Indiens se gaudissant dans les charmes du détail, introduisant dans la musique cette ornementation pleine de grâce et de délicatesse que l'on reconnaît dans leur architecture antique; ils ont le temps nécessaire pour s'arrêter à chacune des enjolivures qu'ils se plaisent à multiplier, à classer, à dénommer; de même en musique, ils tiennent compte de tout et se délectent à repasser minutieusement tout ce qu'enfante leur imagination : voilà pourquoi la vîna est montée de chevalets mobiles et fort élevés; l'inventeur a voulu que l'instrument se prêtât à tous les besoins, à tous les caprices d'imagination de l'exécutant, et qu'il suivît partout cette charmante *folle* du logis, comme l'appelait Montaigne.

Ces chevalets mobiles ne seraient ils pas un développement de l'idée primitive du monocorde? ou bien le philosophe, en voyant le musicien disposer machinalement ses chevalets selon les exigences de l'air à exécuter, n'a-t-il pas songé à l'avantage d'en régler et calculer les distances respectives?

D'un autre côté, la vîne et le tamboura ne seraient-ils pas les plus anciens instruments à manche qui aient été inventés? N'est-ce pas une chose bien digne de remarque de ne pas trouver chez les Indiens d'instrument à cordes libres, c'est-à-dire susceptibles de former des mélodies sans que l'apposition des doigts sur les cordes vienne en opérer le raccourcissement, et, par suite, modifier la tonalité? Et, comme il est impossible de supposer que le point de départ des instruments à cordes ne soit pas l'assemblage de plusieurs cordes libres, la disparition de cette forme élémentaire ne re-

porterait-elle pas la *civilisation musicale* des Indes à une époque encore plus reculée que nous ne l'imaginons communément? Ne mettrait-elle pas les Indiens dans la position où nous sommes nous-mêmes aujourd'hui, ayant rejeté ou relégué dans la basse musique, ou enfin garni d'un mécanisme qui les modifiait profondément, les instruments à cordes libres, notamment la lyre et la harpe sans pédales, dont l'usage était appuyé sur une longue suite de siècles, mais qui ne répondaient plus aux besoins de la musique moderne? Cette idée mérite peut-être quelque attention; elle fournit un nouvel argument à ceux qui offrent l'Inde comme le plus antique théâtre du progrès de la société humaine et des arts qui en sont le lien le plus fort et le plus puissant.

Aussi les Indiens témoignent-ils le plus grand respect pour leurs anciennes mélodies, et y cherchent-ils sans cesse les éléments de nouvelles créations; il semble que cette règle étrange ait dû être introduite pour modérer leur imagination et la retenir dans de justes bornes. Ils ont la même vénération pour leurs vieilles poésies [1].

Il faut l'avouer, cependant, ce que nous connaissons de la musique indienne ne nous paraît pas répondre à la haute opinion que s'en font les naturels du pays. Les critiques des Européens ne sont le plus souvent que trop fondées; s'ils ne craignent pas de dire que la musique des Indiens est à l'état d'enfance, que les progrès ne sont pas plus avancés à cet égard qu'ils ne l'étaient il y a deux ou trois mille ans [2], on pourrait,

[1] Voy. le sixième *excursus* de ce livre.

[2] Du Bois. *Mœurs, institutions et cérémonies des peuples de l'Inde*, t. I, p. 71.

à un certain point de vue, croire qu'ils le sont moins. On conviendra aussi que leur goût pour la musique ne se montre que par l'envie de l'entendre, mais non par leur manière de l'exécuter[1]. Des voyageurs n'ont trouvé dans leur chant que quatre ou cinq notes rebattues d'abord comme un simple bourdonnement, puis terminant par un éclat[2]. Les plus indulgents y ont rencontré une teinte mélancolique qui n'est pas dépourvue d'agrément; enfin, des Anglais ont quelquefois rapproché les airs indiens des mélodies écossaises ou irlandaises[3], ce qui, dans leur bouche, était un grand éloge. Je ne parle pas de certaines folies débitées à ce sujet; l'enthousiasme factice et manifesté par des louanges extravagantes arrive à produire sur les hommes de jugement sain le même effet que les critiques irréfléchies et passionnées.

Ce qui, dans les airs indiens, me semble digne d'attention, et ce que l'on a peu remarqué jusqu'à présent, c'est une entente instinctive de la mélodie : les compositeurs indiens ont parfaitement compris que la réitération des formes tonales ou rhythmiques était du plus grand avantage dans la construction de la cantilène ; ils ont aussi merveilleusement senti le prix d'un chant fluide et gracieux qui ne s'obtient généralement qu'au moyen de la marche par degrés, la plus naturelle, la plus facile et en même temps la plus avantageuse. Malheureusement, ils n'ont pas toujours su tirer parti des heureuses dispositions qu'ils avaient reçues de la nature. Possesseurs d'une langue harmonieuse où la

[1] JACQUEMONT. *Voyage dans l'Inde*, t. I, p. 237.

[2] SONNERAT. *Voyage aux Indes*, t. I, p. 101.

[3] OUZELEY. *Oriental collections*, t. II, p. 74. « Many of the indie melodies possess the plaintive simplicity of the scotch and irisch. » Ouzeley, en émettant ce jugement cite *an excellent musician* qu'il ne nomme pas.

fréquence de voyelles et de syllabes ouvertes donnerait à la mélodie l'éclat le plus brillant, ils ne savent pas toujours profiter d'une si grande ressource; inventeurs d'idées religieuses de la plus véritable sublimité, leurs hymnes ne sortent guère de la ligne ordinaire des autres chants; telles que nous les possédons, leurs mélodies nous apparaissent plus souvent encore communes que bizarres; des formes étroites s'y reproduisent à chaque instant, la continuité des reprises et la brièveté des morceaux correspondent bien peu à l'idée d'une mélodie abondante adaptée à un langage essentiellement flexible. Et puis où donc se reproduit cette exubérante imagination des Indiens réduits ou obligés à employer incessamment de vieux fragments mélodiques mille et mille fois retournés, repétris, remêlés, remaniés?

Ces reproches sont assurément très-bien fondés; en les adressant, toutefois, l'Européen doit songer que ces airs si brefs, et dont la tournure lui paraît si vulgaire, étaient encore les siens il y a comparativement bien peu de temps. Rappelons-nous combien, même après les premiers succès de la musique théâtrale, l'art de développer les mélodies a été long à se former. Que les Français, en particulier, se ressouviennent de leurs airs du siècle passé, souvent d'ailleurs jolis, et heureusement conçus, mais dépourvus de développement, d'abondance et d'élévation. A l'égard de la vulgarité des idées, n'en parlons que pour admirer davantage les grands génies qui de temps à autre lancent dans le domaine public des formes mélodiques absolument neuves. Ne pensons pas non plus que l'imagination de l'Indien s'éteigne entièrement dans l'interdiction apparente des mélodies de pure invention;

d'abord, il peut en épandre les flots dans les ritournelles et pièces de jonction qu'il compose comme il l'entend et prolonge autant qu'il veut; ensuite, ne trouve-t-elle pas à exercer toute son activité dans cette obligation imposée à l'exécutant habile de varier sans cesse le même passage, répété souvent à satiété. Oui, les musiciens de l'Inde ont toujours de l'imagination, mais ils la dépensent dans des objets peu dignes d'en faire jaillir les sources; ils ressemblent, en un autre sens, à ces compositeurs du quinzième siècle dont le mérite musical consistait à écrire des messes entières sur une phrase de quelques mesures sans cesse répétée, continuellement chargée d'artifices d'autant plus estimés qu'ils étaient moins prévus et plus embarrassants; suppose t-on qu'il ne fallût pas une imagination fertile pour de pareils tours de force? Les Indiens font pour la mélodie ce que les compositeurs gallobelges faisaient pour l'harmonie lorsque l'immortel Pierluigi de Palestrina vint donner à l'art une meilleure et plus haute direction. Il est fort triste de penser que, selon toute apparence, un semblable réformateur ne naîtra plus dans l'Inde; la musique européenne finira par conquérir et anéantir celle du pays déjà profondément altérée depuis longtemps par la présence des musulmans et de plusieurs musiciens arabes ou persans venus avec eux. Quoi que l'on en ait dit [1], je ne pense pas que la musique européenne ait eu jusqu'à ce jour la moindre influence sur celle de l'Inde, mais il me semble impossible de ne pas prévoir qu'il en doit être bientôt ainsi : notre musique pénétrera partout avec les idées de notre temps, et, de l'époque où la mu-

[1] Voy. Fétis. *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, en tête de la *Biographie universelle des musiciens*, t. I, p. xlviij.

sique ancienne sera tout à fait oubliée, datera la transformation complète et le peuple nouveau.

Au reste, l'on peut croire ce temps encore éloigné, et peut-être sera-t-il possible d'acquérir une connaissance plus précise de la théorie, de la pratique et de l'histoire de la musique chez les Indiens avant qu'elle soit entièrement passée au rang de ces langues qui, n'ayant plus d'interprètes sur terre, ne sauraient être étudiées que dans les livres.

Celui que je publie aura du moins réuni et coordonné à peu près tout ce que l'on sait sur la musique de l'Inde, dont le fond n'a certainement pas beaucoup varié, et dont la théorie, aujourd'hui peu d'accord avec la pratique, remonte incontestablement à la plus haute antiquité.

Si maintenant le lecteur se rappelle l'exposition de l'histoire, du système et de l'emploi de la musique chinoise, il aura remarqué à chaque pas en combien de points diffère le génie des peuples qui habitent les deux contrées. Dès le principe, les Chinois calculent minutieusement les rapports des sons, et fixent la longueur des tubes, rejetant tout ce qui peut faire exception à la règle générale. Les Indiens ne posent pas, à cet égard, des principes positifs ; apercevant trop de sons possibles pour se risquer dans des calculs qui effrayent leur indolence, ils ont des principes de nature à se plier à tout. En Chine, la grossièreté et l'inaptitude des organes n'admet que l'intervalle de ton, et, dans la pratique, préfère l'usage de la tierce mineure à celui du demi-ton, dont l'oreille chinoise ne peut saisir le rapport, tandis que l'ouïe merveilleuse des habitants de l'Inde ne connaît pas d'intervalle inappréciable. Ces différences se reproduisent dans la

confection des instruments : il faut aux Chinois des cordes fixes, et tous les accidents de l'exécution sont pédantesquement supputés ; les instruments à manche sont nouveaux chez eux ; les Indiens, au contraire, n'en connaissent pas d'autres ; ils en veulent dont les éléments constitutifs soient aussi mobiles que leur propre imagination ; dès l'enfance, les Chinois sont étourdis par les bruyantes vibrations des cloches et des tamtams employés à tout propos et outre mesure ; il suffit aux Indiens d'une flûte dont le son est si faible que l'instrument peut se jouer avec le nez, ou bien des douces articulations de la vina. La musique chinoise est une machine montée, qui fonctionne régulièrement et péniblement avec une fatigante monotonie ; la musique indienne, quoique trop peu variée pour ressembler à ces magnifiques tableaux de la nature, qui changent d'aspect selon la saison, l'état du ciel et les scènes accidentelles qui s'y passent, a du moins de l'aisance et de la grâce dans son allure ; c'est un limpide ruisseau qui, d'un cours sans cesse égal, suit vaguement une pente insensible ; la mélodie chinoise ressemble à un torrent impur coulant sur un sol rocailleux, et parcourant les âpres sinuosités d'un site à la fois sauvage et peu accidenté ; chez les Chinois, tout est carré, cubique et toujours anguleux ; chez les Indiens, au contraire, tout est mollement et inégalement arrondi ; là, tout est sacrifié au calcul et à une vaine précision, ici on laisse presque tout à faire à l'imagination, et rarement elle fait défaut. En peut-il être autrement? les Chinois ne voient dans les sons musicaux que l'air traversant des tubes de longueurs différentes ; les Indiens y admirent des nymphes charmantes, des génies enchanteurs dont ils invoquent la

puissance inspiratrice. Ceux-ci parlent une langue aussi riche que sonore, le langage de ceux-là est aussi pauvre qu'inharmonieux ; également ennemis des innovations, les deux peuples, jadis créateurs, sont restés conservateurs; mais les uns gardent la forme en négligeant le fond, tandis que les autres, adoptant le fond, ne peuvent l'exposer que sous une forme nouvelle; libres d'inventer, les premiers s'avouent incapables ; empêchés de produire, les seconds savent échapper à une loi qui offense leur génie. Persévérance et réflexion, imagination et spontanéité ; science ou art calculé, art ou science inspirée.



TABLE DES MATIÈRES

CONTENUES

DANS LE PREMIER VOLUME DE L'HISTOIRE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE.

FIN DU TOME PREMIER.